



المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث

مهرجان الدوحة الثقافي السابع
ملتقى الفنون البصرية الخامس

حوار الدوحة الثقافي
الندوة الدولية الموازية

الفنون الإسلامية

بين هوية التراثي ومجتمع العولمة

مركز الفنون البصرية

الفنون الإسلامية

بين هوية التراثي ومجتمع العولمة

أبحاث ندوة علمية دولية

الفنون الإسلامية

بين هوية التراثي ومجتمع العولمة

أبحاث ندوة دولية

" الفنون الإسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة" أبحاث ندوة علمية دولية حول "إشكالات الفنون الإسلامية في المجتمع الراهن" بموازاة ملتقى الفنون البصرية السادس ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي السابع، والتي عقدت بقاعة المها بشيراتون الدوحة - مارس ٢٠٠٨

تمت الفهرسة أثناء النشر بمعرفة دار الكتب القطرية : ٨٢ / ٢٠٠٨

الترقيم الدولي : X-٢٧-٨٢-٩٩٩٢١

الطبعة الأولى ٢٠٠٨

منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث

ومركز الفنون البصرية

الإشراف العام : ناديه عبد الرحمن المضيحكي

الإعداد والتحرير : د. مصطفى عيسى

تجميع المادة العلمية : نغمه حبيب، وسام محمود رضوان

تصميم الغلاف : إبراهيم حسين

التدقيق اللغوي : د. حسن دبا

مقدمة التحرير

ونحن نتحدث عن راهن فنوننا التشكيلية، سوف تبدو في المُخيلة صورة الآخر، للقياس عليها، رغم تبعات الاختلاف والتفاوت ما بين المصدر والنتيجة، فإن غدا الشرق شرقاً والغرب غرباً، كان ثمة اتفاق حول ماهية الفن في كل منهما، عبر نظرة تستنطق الجمالي الخاص في غير تحريف لدلالاته. لذلك فإنْ أمكننا القياس على عصر سابق لأدركنا محتوى صورة الفنون الإسلامية معبئة بما هو جميل وجليل معاً، إذ نلمس التوافق بين باطنه وظاهره في آن، وهو ما جعلنا نتذوق جماليات العمارة والمخطوطة والمُنمنمة والرقش والخطوط بعد ردها إلى مقومات وجودها آنذاك، فهي وقد تدلهت بحس الوحدانية وتجملت بالجمالي المستغرق في ذاته أضحت صورة واقعية، لواقع صار انفصاله -اليوم- منطقياً إلى حد بعيد.

على أن حديثاً بهذه الروح سوف يُعلق على أشيائه الخاصة، كثيراً مما هو يختص بموروثه الذي ينبض بزمنه وطبيعة مكونه الإنساني آنذاك، لنكتشف أن ثمة اختلاف في الجوهر حينما نستغرق في استلهام الآخر وكأنما به عصا نتكيء عليها، ليتزاوج من ثم، اختلاف الجوهر باختلاف المظهر. ربما هو ذاته الباعث الذي حفزنا على طرح إشكالية الندوة الدولية هذه، وكأننا لازلنا نأمل بكل من المظهر والجوهر أن يصيرا جسداً واحداً، مثالياً، مثلما كان في أمسه البعيد، أو كياناً هو أبعد في تعبيره وجمالياته عن أفق الآخر.

ولعلنا لن ننزع صوب تغريب الحقائق أو تشويه المُنجز الفني، ونحن ننبش في صفحات الماضي القريب، بحثاً عن إجابات، لتجيء مثل تلك الإجابات - وقد سُوِّدت أوراق الأبحاث المقدمة للندوة - أقرب ما تكون للصدمة في أغلبها، ومُترفقة في بعض منها، إذ أنها ما فتأت توغل باتجاه القديم وعينيها تتماس مع معطيات الحاضر. لقد جاء قياس هذه الأوراق بأعين تتخذ من حساسية الناقد والفنان معاً، ما يعينها على رؤية حقيقة لا جدال حولها، إذ غدا

الراهن من فنوننا مُشكَّلاً بروح القرن العشرين، ومُتشاكلاً بدرجة مثيرة مع بداهات مجتمع الاستعراض والمراقبة والصورة الجديدة التي أنبتتها ثقافة عصر الميديا.

فإن كان ثمة منحى يرتد للإستشراق الفني، باعتباره قيمة فاعلة، أضاءت واستشرفت حدود الفنون الإسلامية، صار الإستشراق قيمة في ذاته، كون فاعليته تأتت من إعادة النظر في موروث الشرق الجمالي، بكثير من التفحص والبحث، فإنْ أخذ بظن البعض أن الاستشراق لم يخل من السعي الى الحط من فنون الإسلام، كان بظن الآخرين بمثابة كوة لنا كي نعيد التطلع منها إلى ذواتنا مرة أخرى. إذن، فكأنما الأمر لن يخلو من شد وجذب، ليس على أرض الواقع إنما في الأوراق المقدمة من باحثين اختلفت مشاربهم.

إذن، فكأنما أسئلة الفنون الإسلامية والبنية الجمالية الإسلامية، واستمراريتها في سيرورة وتطور النتاج التشكيلي العربي، وأهميته وحجم اشتغالات الفنانين المعاصرين من خلالها، لم تحسم بعد بحسب رؤية آمنه النصيري. وتلك حقيقة لا تواري ظلالها بقدر وقوفها طويلاً بساحة تعتريها إشكالات الجمالي المعاصر، وقد تنوع واختلط، فأصاب بالارتباك كل متأمل في نتاجه الفني.

ولهذا قد نكرر سؤالاً لصبري منصور: هل يجدر بنا أن ننظر بعين الشك في تجربة الحروفيين وفي مدى مصداقيتها؟ أم أننا نقنع بتجهيل تلك الفنون الإسلامية التي عانت من تجاهل كونها ساهمت بذات القدر الذي ساهمت به الفلسفة والعلوم الطبيعية والكيمياء والميكانيكا العربية وغيرهما من الصنائع والمعارف فنذهب مذهب موليم العروسي؟ إذ يختتم الثاني ورقته هكذا "إننا إذا فهمنا هذا جيداً فإنه من المستحيل أن لا نفهم إن الفن العربي قد ساهم في الفن الكوني، لتغدو مشكلتنا أن الفن لم يكن محط اهتمام المفكرين والفلاسفة العرب المعاصرين ولهذا تركوه عرضة للنهب الإستشراقي.

بقلب هذا كله تقف الهوية التي أضحت هاجساً مُقلقاً وحيياً لدى الكثيرين، فهي لديهم محتوى مُتعدد المعاني، فلا يمكن تأويله في استنساخ صورة الماضي فقط، أو التعامل مع الرافد الآني كشيء بليغ. وفي ذات الوقت لن يكون من الذكاء في شيء أن نتوقف وبشكل نهائي أمام تراث لم يعد حياً في الفكر والوجدان، بقدر مشاغباته بما كان يملك في زمن مضى. ولن يكون من الذكاء ايضا التطلع صوب الشمال وتبجيله أو التولّه بمنجزه الجمالي كمُعطى وحيد لا يمكن تجاهله، أو عبوره إلى محطات ذي مسارات لا تعترف بنفس الاتجاه.

فهل بالفعل، لم يعد تراثنا الإسلامي حياً في فكر ووجدان الفنان العربي؟ وهل يمكننا النظر إليه باعتباره تراثاً منسياً عن عمدٍ، لافتقاده حساسية التواصل مع معطيات واقعنا الجديد بكل ما يتضمن من إشارات نحو مفاهيم مستحدثة مثل العولمة؟تطرح نعيمة الشيشيني

تجربتها الشخصية، كي تثبت عكس ذلك المنطق، ويحذو حذوها فاتح بن عامر وهو يصيغ رؤيته في تجربة فنانين تونسيين. ومن طرف آخر لاتزال تجربة شاكر حسن آل سعيد متوهجة وحاضرة لدى البعض الآخر مثل فاروق يوسف وطلال معلا، كونها رائدة في حروفيتها ومنهجها وتناولها الصوفي، حتى وإنْ نال صوفيتها من جهر التشكيل ذاته.

ما يلفت النظر جدياً في الأوراق المقدمة، هو التنوع في توظيف المحاور وزوايا التناول. فإنْ كانت الحروفية قد حظيت باهتمام الغالبية، إلا أن قضايا المكان في المنمنمات الإسلامية، والهوية والجمالية العربية والعمارة قد أخذت بدورها مساحة من الاهتمام، وهو ما نلمسه في أوراق أمل نصر وأحمد خليل ومصطفى عيسى وعفيف البهنسي والبلوشي، إضافة إلى فلسفة الفن الإسلامي، التي ذهب إليها بن حموده وشربل داغر والحبيب بيده.

بشكل عام، كان في طرح موضوع هذه الندوة. ما حقق أملاً في إعادة نبش قديمنا الفني والجمالي، ومن تأمل موقفنا الراهن، ربما لأجل تصحح قناعات لدى البعض من فنانينا ونقادنا. يمكن القول بأن هذه الندوة كانت بصدد سؤال متعدد المشارب، كونه يبحث في اتجاهات قد تتلاقى وتبتعد، ففي تلاقيها أمر لا يرتد للتاريخي بالأساس، بقدر ما هو مرتبط بالجمالي الذي تفرقت سُبله وضاعت معالمه. لنقف بين حديَّ الماضي والمستقبل، بينما يضع الحاضر أوراقه وصوره بين أيدينا، في ظل انحصار المنمنمة والمخطوطة، في أروقة المتاحف وانفصال العمارة عن بنية تتعالق مع مستجدات الحاضر، وتغريب جماليات الجدار العربي، بمعالم ليست منه، وكأنما لم يتبق لنا غير ذكر الحروفية كأحد الأدلة على محاولات في صنع صورة خالصة، حتى وإنْ كانت تجريدية الغرب مدخله الأساسي إلى طرح مثل الصورة.

المحرر

المشاركون في الكتاب

إبراهيم إسماعيل : مصري مقيم في قطر * يحمل دكتوراه في الاعلام * باحث في العلاقات الثقافية بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث * عمل في الصحافة وكتابة المسلسلات الاذاعية والتلفزيونية كما أعد سلسلة أفلام وثائقية حول مواقع أثرية ومتاحف وعمارة إسلامية * له مشاركات في مؤتمرات علمية.

أحمد خليل : مصري مقيم في قطر * يحمل درجة الدكتوراه في التصوير من أكاديمية فلورنسا بإيطاليا * عضو مؤسس لكلية الفنون الجميلة ١٩٨٢العام، كما شغل منصب رئيس قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا * أستاذ الرسم والتصوير بقسم التربية الفنية - جامعة قطر * أقام اثنتي عشر معرضاً خاصاً والعديد من المعارض الجماعية المحلية والدولية * نال أكثر من جائزة في مجال تخصصه * شارك في العديد من المؤتمرات العلمية في مصر.

أسعد عرابي: سوري من أصل لبناني مقيم في فرنسا منذ ١٩٧٥ * فنان تشكيلي وباحث في علم جمال الفن العربي الإسلامي القديم * دكتوراه علم الجمال المعاصر وعلوم الفن من جامعة السربون * يشارك بأبحاثه في أكثر من مؤتمر دولي كما له إسهامات في الكتابة النقدية في الدوريات المختصة باللغتين العربية والفرنسية * أقام أكثر من عشرين معرض خاص ما بين بيروت ودمشق وباريس وغيرها إضافة إلى المعارض الجماعية التي قاربت على الثلاثين معرض، وكذا مقتنياته الفنية بكل من دمشق والقاهرة وقطر وباريس * وله أكثر من مؤلف في النقد الفني منها "المصور في مرآة الناقد" و"وجوه الحداثة في اللوحة العربية" و"صدمة الحداثة" و"شهادة اللوحة".

إسماعيل عبدالله: مصري الجنسية * مصور ورسام ومصمم جرافيكي ومترجم وناقد ومحاضر بالجامعات العربية والاجنبية * عضو أكثر من جمعية داخل مصر * له خمسة معارض خاصة والعديد من المشاركات الدولية.

الحبيب بيده: تونسي الجنسية * تشكيلي وباحث وأستاذ بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس * يحمل دكتوراه الدولة في الفن وعلوم الفن من جامعة السربون * يشارك بنتاجه الفني منذ العام ١٩٨٠ في معارض جماعية بداخل تونس وخارجها مثل الجزائر والمغرب والإمارات العربية المتحدة وعمان والكويت وفرنسا وسويسرا ودولة قطر وغيرها * حصل على أكثر من جائزة كانت آخرها الجائزة الأولى في المسابقة الوطنية ٢٠٠٢ * يشارك بأبحاثه النقدية في أكثر من محفل علمي.

أمل نصر: مصرية الجنسية * دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية ٢٠٠٠ * أستاذ مساعد بقسم التصوير كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية * عضو أكثر من جمعية فنية منها الأمانة العامة للمؤتمر الأول لفناني مصر ولجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة * قوميسير أكثر من معرض للفن المصري * أقامت اثنتي عشرة معرضاً خاصاً إضافة إلى عشرات المعارض الجماعية المحلية والدولية * حصلت على العديد من الجوائز والمنح الفنية أهمها جائزة الإبداع الفني في إيطاليا * لها مشاركات عديدة في مؤتمرات علمية وملتقيات ثقافية داخل مصر وخارجها * تكتب الدراسات النقدية والمقالات في أكثر من جريدة ودورية مصرية وعربية * صدر لها كتاب "جماليات الفنون الشرقية" عن وزارة الثقافة المصرية.

آمنه النصيري: يمنية الجنسية * تحمل دكتوراه في فلسفة الفن من موسكو العام ٢٠٠١ * أستاذ مساعد تخصص علم الجمال بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة صنعاء * أقامت إحدى عشر معرضاً خاصاً في صنعاء وهولندا وبرلين وغيرها، إضافة إلى ما يزيد على الأربعين مشاركة جماعية محلية ودولية في أكثر من بلد عربي وأوربي مثل بغداد والخرطوم وليبيا والقاهرة والكويت والأردن والسعودية وقطر وهولندا والمانيا وايطاليا والنمسا * لها ثلاثة مؤلفات في الفن والنقد الفني "مقامات اللون" و"مواقيت لأحزان سبأ" بمشاركة الشاعر أحمد العوضي و"متوالية القديم والجديد" بمشاركة د. عمر عبد العزيز.

حنا حبيب: مصري مقيم في قطر* يحمل دكتوراه الفلسفة في التربية ١٩٨٩ * يشغل منصب رئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر * أقام خمسة معارض خاصة والعديد من المشاركات الجماعية * عضو لجنة جائزتي الدولة التشجيعية والتقديرية في الفنون التشكيلية بدولة قطر * له عديد من المقالات الفنية في أكثر من مطبوعة، إضافة الى مشاركاته في ستة مؤتمرات علمية بمصر وقطر.

زينات بيطار: لبنانية الجنسية * مؤرخة فنون وتحمل دكتوراه دولة في تاريخ الفنون العالمية والإستشراق في الفن الأوربي والأميركي * أستاذة تاريخ فنون عصر النهضة الأوربية والفنون الحديثة وتاريخ الفن في العصر البيزنطي والإسلامي بقسم تاريخ الفنون والآثار بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة اللبنانية * صاحبة خبرات في إدارة المتاحف والبحث والتوثيق في تاريخ الفنون والاستشراق الفني * تشارك بأبحاثها في العديد من المؤتمرات الدولية والمطبوعات الهامة * لها أكثر من كتاب منشور منها "الإستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي" و"غواية الصورة" و"بودلير ناقداً فنياً".

شربل داغر: لبناني الجنسية * يحمل دكتوراه الآداب العربية الحديثة ١٩٨٢ وجماليات الفنون ١٩٩٦ * أستاذ محاضر في أكثر من جامعة دولية منها تولوز لو ميراي وبولونيا * استشاري في الفن الإسلامية والفنون التشكيلية الحديثة * شغل عدة مناصب إدارية وترأس اكثر من لجنة تحكيم * يكتب بالعربية والفرنسية وله في الشعر ثمانية دواوين منها "فتات البيض" وفي الرواية "وصية هابيل" وفي الجماليات أكثر من مؤلف منها "الحروفية العربية" و"الفن الإسلامي في المصادر العربية" و"العين واللوحة".

صبري منصور: مصري الجنسية * يحمل درجة الأستاذية من كلية الفنون الجميلة - سان فرناندو بأسبانيا، ودرجة الدكتوراه في فلسفة الفنون الجميلة جامعة القاهرة * شغل منصب رئيس قسم التصوير وعميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة * عضو أكثر من لجنة فنية في مصر ومقرر لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة * قوميسير أكثر من معرض محلي ودولي * أقام أكثر من خمسة عشر معرضا خاصاً وشارك في أكثر من ستين معرضاً جماعياً محلياً ودولياً * نال أكثر من جائزة في تخصصه منها جائزة الدولة التشجيعية في الفنون التشكيلية * مقرر مؤتمر الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة * شارك في العديد من المؤتمرات العلمية داخل مصر وخارجها * أصدر كتابين في النقد الفني "دراسات تشكيلية" و"إضاءات تشكيلية".

طلال معلا: سوري الجنسية مقيم في الإمارات العربية المتحدة * مدير المركز العربي للفنون ومعهد الشارقة للفنون ومُنظم ومُنسق للعديد من الفعاليات الفنية العربية والدولية * أنجز دراسة خاصة بتاريخ الفن المعاصر من إيطاليا * فنان تشكيلي وناقد فني وشاعر * عضو أكثر من منظمة فنية عربية وأجنبية * عضو لجنة تحكيم في أكثر من محفل فني عربي ودولي * يشارك بأبحاثه النقدية في المؤتمرات والندوات الموازية في أكثر من محفل عربي ودولي منها بينالي البرونزية الصغيرة بإيطاليا وبينالي القاهرة وبينالي الشارقة * أصدر أكثر من كتاب في النقد الفني والشعر منها "أوهام الصورة" و"العالم الضال" و"العنف والفن" و"المحترف الإماراتي"، كما حقق كتاب "البحث في جوهرة التفاني" للفنان شاكر حسن آل سعيد * أقام العديد من المعارض الفردية والجماعية في أكثر من بلد عربي وأوربي منها سوريا وبيروت وبروكسل وإيطاليا والأسكندرية.

عفيف البهنسي: سوري الجنسية * يحمل دكتوراه تاريخ الفن والعمارة من السربون عام ١٩٦٤، ودكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من السربون العام ١٩٧٨ * مؤسس كل من كلية الفنون والعمارة ١٩٥٩ ومعهد الفنون التطبيقية ١٩٨٦ ومعهد الآثار والمتاحف ١٩٨٧ ونقابة الفنون الجميلة وعدد من المتاحف ومراكز الأبحاث في سوريا * أستاذ محاضر في

تاريخ الفن والعمارة جامعة دمشق وفي أكثر من ٣٠ جامعة عالمية * مؤلف أكثر من ٧٠ كتاباً مرجعياً وموسوعياً ومعاجم في العمارة والفكر الجمالي * حاز على ثلاثة عشر وسام بدرجة قائد من رؤساء دول عالمية وعربية * نال الجائزة الأولى في الفن الاسلامي * من مؤلفاته "الفنون القديمة" و"الفن في أوربا" و"الفن والإستشراق" و"الفن الاسلامي" و"النقد الفني وقراءة الصورة".

علي فوزي: مصري مقيم في قطر * ناقد وفنان تشكيلي * بكالوريوس فنون وتربية ١٩٧٣ * الدبلومة الخاصة/ جامعة قطر ١٩٩٠ * عضو نقابة الفنانين التشكيليين المصرية * عضو الجمعية القطرية للفنون التشكيلية * عضو لجنة تحكيم لعديد من المعارض * يمارس كتابة النقد الفني في الصحف القطرية منذ الثمانينات.

فاتح بن عامر: تونسي الجنسية * يحمل شهادة الدكتوراه الموحدة في علوم وتقنيات الفنون من تونس * رئيس قسم الفنون التشكيلية بالمعهد العالي للفنون الجميلة بسوسه يكتب الشعر والمقال الأدبي والنقد التشكيلي بالجرائد والمجلات التونسية والعربية * له مشاركات، فنية محلية ودولية عديدة * يشارك بأبحاثه النقدية في أكثر من محفل محلي بتونس ودولي مثل الشارقة.

فاروق يوسف: عراقي مقيم في السويد * يكتب الشعر وله فيه عدة دواوين منها "أناشيد السكون" و"الملاك يتبعه حشد من الأمراء" و"إرث الملائكة" و"فردوس المعنى"، إضافة إلى مؤلفاته في كتب الأطفال وقد تعدت الخمسين كتابا * يكتب في النقد الفني وله فيه "أقنعة الرسم" و"تمائم العزلة" و"كرسي الشرق المريح" * ينشر مقالاته في أكثر من صحيفة عربية مثل الحياة والنهار اللبنانيتين والوطن القطرية * يشارك بأبحاثه في أكثر من مؤتمر دولي علمي منها الندوة الدولية بالدوحة العام ٢٠٠٥.

محمد البلوشي: قطري الجنسية * يحمل ليسانس آثار وفنون من كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم الآثار والفنون بالجامعة اللبنانية * خبير التراث والآثار في لجنة التراث بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بقطر * شغل أكثر من منصب إداري منها مدير إدارة المتاحف والآثار بالوكالة في هيئة متاحف قطر * قام بالعديد من البحوث الميدانية في مجال تخصصه في أكثر من مكان منها الإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان وقطر * عضو أكثر من لجنة فنية منها لجنة افتتاح متحف الفن الإسلامي بقطر * إعداد ثمانية عشر دراسة متخصصة في كل من الدوحة وسوريا والإمارات وغيرها * شارك في العديد من الندوات الفنية وغيرها داخل قطر وخارجها كما أشرف على العديد من المهرجانات المحلية.

محمد بن حموده: تونسي الجنسية * يحمل الأستاذية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية من تونس عام ١٩٨٥، والشهادة المعمقة في فلسفة الفن من السربون عام ١٩٩٠، والدكتوراه من السربون عام ١٩٩٤ * أستاذ بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس * يشارك بأبحاثه في مجال النقد الفني وعلم الجمال في العديد من المؤتمرات الدولية في أكثر من بلد مثل القاهرة والدوحة والشارقة * نشر العديد من الكتب باللغتين العربية والفرنسية منها "الأنثربولوجيا البنيوية من خلال أعمال كلود ليفي شتراوس . و"قضايا الأستيطيقا من خلال النصوص"، و"ابن خلدون والصناعات والمهن" وبالفرنسية "لزوميات الاستاطيقا".

محمد كمال: مصري الجنسية * عضو أكثر من جماعة مصرية منها الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي وعضو اللجنة الثقافية بلجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة * أقام أكثر من معرض خاص إضافة إلى مشاركات في المعارض الجماعية * له كتاب "وهج الشرق - دراسات تشكيلية في صلب الهوية". إضافة إلى إعداد وصياغة "كتاب الحرف التقليدية في مصر" * يكتب الدراسات والمقالات النقدية في أكثر من جريدة ودورية مصرية وعربية.

محمود أمهز: لبناني الجنسية * يحمل دكتوراه في تاريخ الفن وعلم الآثار جامعة لييج العام ١٩٦٤ * أستاذ تاريخ الفن وعلم الآثار في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية حتى سنة ١٩٩٠ ثم رئيس القسم ما بين عامي ١٩٧٥ و١٩٩٧ * له ثمانية معارض خاصة ما بين بلجيكا وبيروت حوالي عشرة معارض جماعية * له أكثر من كتاب في النقد الفني منها "الفن التشكيلي المعاصر" و"جبران فناناً" و"اللون في كتابات الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين" و"علم المنظور ودلالاته الرمزية" * يشارك بأبحاثه في أكثر من مؤتمر علمي.

مصطفى عيسى: مصري مقيم في قطر * يحمل دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية * مسؤول قسم الرسم والتلوين والمنسق العام لمركز الفنون البصرية بقطر * منسق وواضع منافيستو ومحاور الندوة الدولية لأربع دورات متوالية ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي * صدر له كتاب "الحلم في فن التصوير المعاصر" و"فتنة المتواري - بحث في جذور الفعل الفني"، إضافة إلى الأبحاث المنشورة في كتب مختصة بالنقد الفني * قيد النشر أكثر من كتاب * شارك في العديد من المؤتمرات العلمية في مصر والدوحة والشارقة * عضو أكثر من جمعية فنية * أقام ١٤معرضاً خاصاً وأكثر من سبعين معرضاً جماعياً محلياً ودولياً منها أسبانيا والبرتغال * حصل على أكثر من جائزة أولى في فن التصوير.

موليم العروسي: مغربي الجنسية * يحمل دكتوراه في علم الجمال- فلسفة الفن من السربون، ودكتوراه دولة في الفسلفة من المغرب * شغل عدة مناصب منها أستاذ الفلسفة

وعلم الجمال بجامعة الدار البيضاء ورئيس قسم الفن التشكيلي بكلية آداب بنمسيك بالمغرب وأستاذاً زائراً بمدرسة الفنون الجميلة بإكس أون بروفانس بفرنسا * عضو أكثر من هيئة ولجنة فنية * له العديد من المؤلفات منها "علم الجمال والفن الإسلامي" بالفرنسية و"اتجاهات التصوير المغربي المعاصر" و"الفضاء والجسد"، إضافة إلى عدد من الروايات منها "مدراج الليلة الموعودة".

نعيمه الشيشيني: مصرية الجنسية * تحمل درجة الأستاذية في الفنون من اكاديمية سان فرناندو بأسبانيا، ودرجة الدكتوراه في فلسفة الفنون الجميلة من جامعة الأسكندرية * أستاذ غير متفرغ بكلية الفنون الجميلة والأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا بالأسكندرية * أقامت اكثر من خمسة عشر معرضاً خاصاً والعديد من المعارض الجماعية المحلية والدولية * لها أبحاث منشورة عن الفن الإسلامي كما شاركت في العديد من المؤتمرات العلمية والفنية في مصر.

ياسين النصير: عراقي يقيم في هولندا * له مؤلفات نقدية عديدة في الرواية والمسرح منها "القاص والواقع" و"جماليات المكان في شعر السياب" و"أسئلة الحداثة في المسرح" * له مؤلفات مسرحية منها "شارع النهر" و"الحقيبة" و"الحكاية الجديدة" * عضو أكثر من هيئة ورابطة فنية * يكتب المقالة النقدية والفكرية في صحف ودوريات عربية.

يسري المملوك: مصري الجنسية * يحمل بكالوريوس فنون جميلة بالاسكندرية ١٩٨٢ ودبلوم التخصص في الخط والتذهيب ١٩٨٣ * منتدب لتدريس الخط العربي بالفنون الجميلة وكلية التربية النوعية بالاسكندرية * قوميسير عدة معارض فنية محلية ودولية * أقام ثلاثة عشر معرضاً خاصاً ومشاركاً في أكثر من خمسة وثمانين معرضاً جماعياً في مصر واليونان والكويت وباكستان والامارات والجزائر وتونس والمانيا والشارقة * حصل على عدة جوائز وله مقتنيات رسمية.

الفنون الإسلامية
بين هوية التراثي ومجتمع العولمة

محارور الندوة

١- إعادة تأويل الإستشراق.

٢- الفنون الإسلامية بين الاستلهام وانتحال الآخر.

٣- تفاوت الرؤى، صنيعة ذاتية أم بحث في الهوية ؟

٤- الفنون الإسلامية في زمن العولمة.

٥- فنون الشرق والغرب، هل هي بمثابة صراع حضارات أم حوار ثقافات؟

٦- الحروفية: الماضى والمستقبل.

٧- التراوح بين لغة الحرف وروح الشكل، بحث في النتائج.

٨- الحروفية واستثمار المخزون الروحي للشكل الفني.

٩- الحروفية واستعادة للذاكرة المنسية.

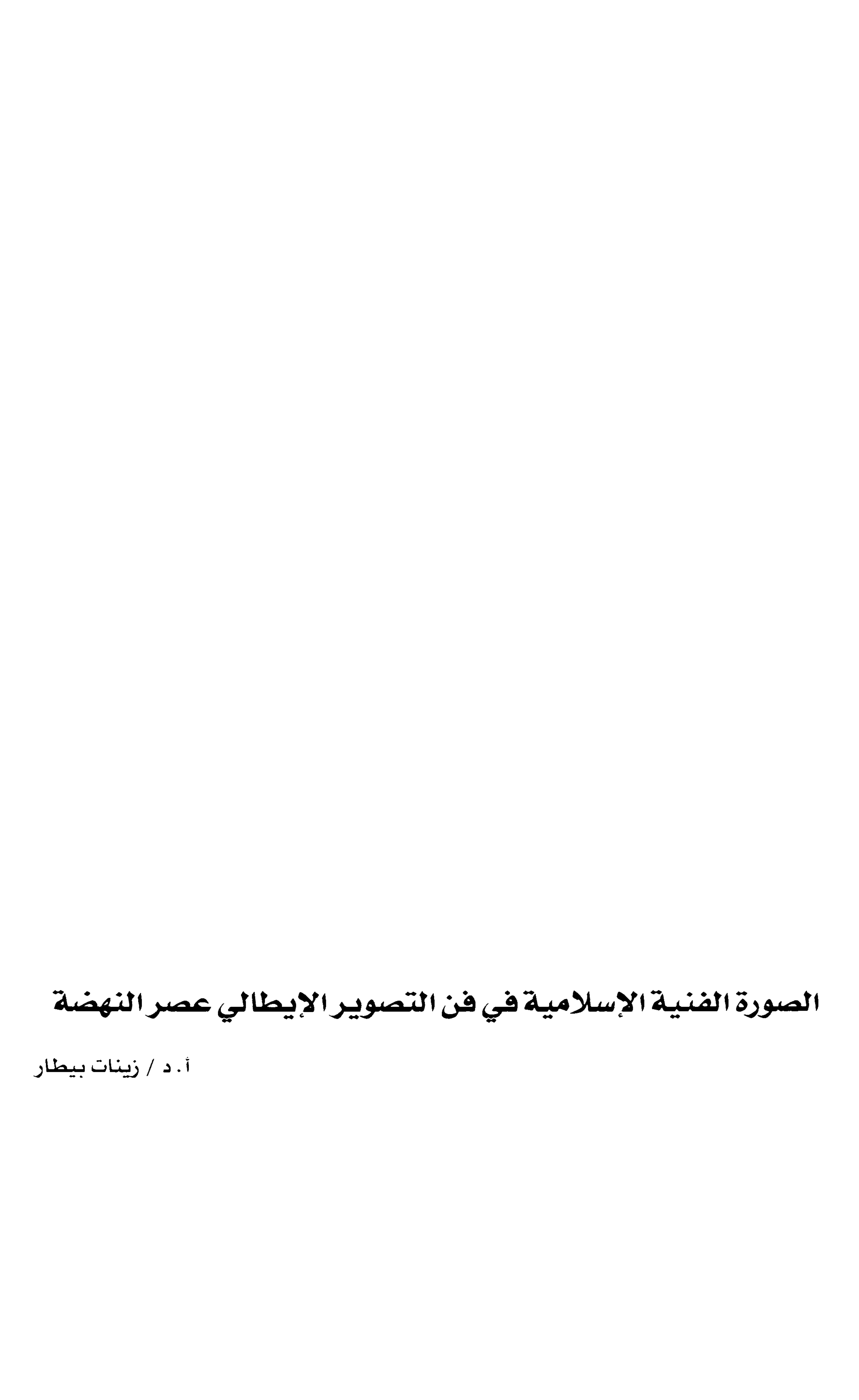
١٠- العمارة الإسلامية والتاريخ.

المحور الأول

إعادة تأويل الإستشراق

- **الصورة الفنية الإسلامية في فن التصوير الإيطالي (عصر النهضة)**

أ.د / زينات بيطار



الصورة الفنية الإسلامية في فن التصوير الإيطالي عصر النهضة

أ. د / زينات بيطار

تستحوذ مسألة إعادة تأويل الاستشراق بوجه عام وإعادة طرح رؤى جديدة تتناول مناهجها ومفاهيمها وغاياتها على حيز كبير من الكتابات العلمية والفكرية المعاصرة بصرف النظر عن توجهات ودوافع دعاتها وكتابها.

في هذا السياق، يكتسب الاستشراق الفني، بوصفه ركناً أساسياً في محاور علاقة الغرب بالشرق وحضاراته، راهنية متجددة، في فضاء الفكر الاسشتراقي الغربي والعربي المعاصر منذ سبعينات القرن الماضي. وقد سجلت حركة المتاحف والمعارض وسوق البورصة العالمية والعربية في العقدين الأخيرين، حيوية فائضة في عرض وبيع ودراسة الأعمال الفنية الاستشراقية الأوروبية والأميركية. ما يستدعي الباحثين، للإفادة من هذا الحراك المعرفي - البصري، الذي يؤكد أهمية توظيف المعطيات المستجدة، في استبطان وكنه الاستشراق الفني بمدارسه ومفاتيحه ومفاصله. سعياً إلى التقدم نحو جوهر هذه الظاهرة الحضارية التي قامت على إيقاع قوانين العملية التاريخية في الغرب والشرق منذ العصر القديم حتى يومنا هذا.

إن إعادة النظر في قراءة الخطاب الفني الإستشراقي مطلع الألفية الثالثة، تفرضه شروط تقدم الدراسات التاريخية والتاريخ فنية الجديدة، وزيادة الإهتمام بهذا الجزء من الشرق اقتصادياً وسياسياً من الغرب (أبرزها مشاريع السيطرة الإقتصادية والسياسية الأميركية والأوروبية على مصادر الطاقة النفطية وإعادة رسم خارطة جيوسياسية جديدة فيها ومحاولة تفتيتها الى كيانات طائفية ومذهبية متناحرة). كذلك إنتقال حركة المتاحف ودور بيع اللوحات الفنية الغربية والإستشراقية الى دول الخليج العربي أبرزها: متحف اللوفر في أبو ظبي ودور كريستيز وسوذبييز في دبي وحركة المتاحف الناشطة في دولة قطر.

إن المتغيرات العالمية المتسارعة على صعيد التقدم العلمي والتكنولوجي ووسائل الاتصال البصرية المتقدمة، أتاحت فرصاً معرفية هائلة لربط وضبط العلاقة التاريخية بين الغرب

والشرق. وقد ظهرت مؤخراً دراسات وأبحاث تاريخية وفنية سلطت الضوء على أجزاء هامة من تاريخ هذه العلاقة المشوبة بالتناقض والتنوع والثراء المعرفي. ومن أبرزها معارض الفن الإستشراقي في أميركا[1] وفرنسا[2] التي أماطت اللثام عن حلقتين أساسيتين في تاريخ الفن الاستشراقي، لطالما مر بهما الباحثون وأصحاب الإهتمام مرور الكرام، وهما الإستشراق في الفن الإيطالي والفن الأميركي. وبحكم التخصص في دراسة الإستشراق الفني، نرى أن هذه المعطيات الجديدة البصرية والبحثية المترتبة عن هذين الحدثين الهامين، سوف تساعدنا كثيراً على إعادة صياغة الصورة الفنية الإستشراقية في سياق تسلسل تطورها التاريخي من الحروب الصليبية وحتى الغزو الأميركي للعراق.

إن أي محاولة رصد موضوعية لمنظومة الصور الفنية الإستشراقية Iconography تحتم علينا الرجوع إلى المصادر المبكرة لظهور بذور المؤثرات الفنية الإسلامية في الفن الغربي: وهي تتمثل في عصر النهضة الإيطالية بمراحله الثلاث: المبكرة والرفيعة والمتأخرة. ذلك أن ظهور المؤثرات الفنية الإسلامية تبدى في فنون عصر النهضة الإيطالية قبل غيرها لأسباب عديدة أبرزها:

أولاً : قِدَم العلاقة التجارية والسياسية والعسكرية بين المدن والموانىء الإيطاليه بدول العالم الإسلامي والعربي في حوض البحر المتوسط والتي تعود الى عام ٨٢٨ م حين كانت البندقية تتزعم هذه العلاقة.

ثانياً : المساهمة الرئيسية في تمويل الحملات الصليبية من قبل تجار البندقية وجنوى ونابولي وغيرها. وجني ثمار هذه الحملات المادية والروحية بما يساهم في إعادة إحياء الفنون في ما يعرف بالنهضة، عن طريق التطور الإقتصادي والثراء وحركة الترجمة وإقتناء التحف الفنية الإسلامية، وتقليد ونقل التقنيات الفنية الشائعة آنذاك في العصر الفاطمي والأيوبي والمملوكي وبداية العصر العثماني (الزجاج والنحاس والبرونز والنسيج والخزف وكل أنواع الفنون اليدوية- التطبيقية (Les Arts Décoratifs) والسجاد والمجوهرات وغيرها.

ثالثاً : سيطرة إيطاليا الروحية (دور الكنيسة الكاثولوكية في روما) على الكنيسة المشرقية في لبنان وسوريا وفلسطين ومصر بعد الحروب الصليبية، ونشوء الإرساليات والحركة التبشرية. ثم سقوط بيزنطية بيد الدولة العثمانية عام ١٤٥٣، تزامناً مع حركة النهضة الفنية المبكرة والرفيعة في إيطاليا. ما يحتم علينا إعادة قراءة ظهور المؤثرات الفنية الإسلامية في أنواع وأجناس فنية جديدة في كل من مدرسة روما وفلورنسا والبندقية (خاصة تأثير الفنون في العصر المملوكي على الفنون الإيطالية).

رابعـــاً : تصدر البندقية حركة التجارة مع العالم الإسلامي والدولة العثمانية بالذات، ما أدى الى تبلور الإستشراق الفني في أعمال فناني مدرستها في الحقبة المتأخرة من عصر النهضة الإيطالي وبداية التطور الفني العثماني.

خامساً : تأثير الإستشراق الفني الإيطالي على المدارس الفنية الأوروبية الأخرى بوصفها كعبة الفنانيين الأوروبيين الدراسين للفن في مدارسها (الألمانية والبريطانية والفرنسية والروسية والإسبانية والأميركية).

إن الإستشراق الفني في عصر النهضة الإيطالية، يستحق إعادة التركيزعلى مفاهيمه ومراحله ومفاعيله التأسيسية في حركة الفن الأوروبي والأميركي، نظراً للدور التجاري والاقتصادي الذي تحكم بالدور السياسي والديني - الأيديولوجي الإيطالي في الشرق الإسلامي منذ القرن التاسع ميلادي. فالعلاقة بين الفن والإقتصاد، هي معادلة ثابتة في تاريخ المدن الإيطالية، ذلك إن التجارة لعبت دوراً رئيسياً ومحورياً، في تطور اللغة الفنية في البندقية جنوى وصقلية، لأن حياة هذه المدن الساحلية كانت تتمحور حول التجارة مع الشرق والغرب. فقد انتقل سك العملية والنقود الذهبية الى البندقية في عام ١٢٨٤، وكانت للأساطيل والاكتشافات الجغرافية مفاعيل رئيسية في تكدس رؤوس الاموال وإزدهار الفنون وظهور المجموعات الفنية الإسلامية فيها.

وبرأينا إن إعادة دراسة وتأويل الإستشراق الفني في الفنون الغربية بعد أن تبلور كظاهرة حضارية عامة، بات من المُتاح اليوم حصره فعلياً بين حدثين رئيسين هما الحروب الصليبية (١٠٨٩-١٢٩٨) والحرب الأميركية لغزو العراق ونهب خيراته وثرواته المادية والروحية (١٩٩١-٢٠٠٣).

هذا الحصر التاريخي يقودنا الى إعادة صياغة السياق التطوري للإستشراق الفني في المدارس الفنية الأوروبية، وبالتالي يمكننا بعد توفر الكثير من المعطيات والمعلومات التوثيقية، من تحديد طابع هذه الظاهرة الحضارية في كل مدرسة فنية إستشراقية على حدة.

فالإستشراق الفني لا يتم بحثه كظاهرة حضارية مركبة، متنوعة، ومتعددة الطبقات المعرفية، إلا من خلال ربطه بالأطُر والجذور الإقتصادية والسياسية والدينية والثقافية التي شكلت منطلقاً أساسياً للعلاقة بين الشرق الإسلامي والغرب تاريخياً.

ذلك أن الفن الأوروبي بمختلف أنواعه وأجناسه (العمارة، التصوير، النحت، الفنون التزينية - اليدوية) (Les Arts Décoratifs)، إزدهر وتطور في مراحل الإزدهار الإقتصادي في البلد المنشأ، كما إن الإستشراق الفني كظاهرة فنية كان يظهر ويتبلور في هذه المدرسة الفنية الغربية أو تلك كصدى أو محصلة أو نتيجة لعلاقة هذا البلد الغربي أو ذاك بالشرق الإسلامي

على مدى العصور، وقد تمايز الإستشراف الفني في المدارس الفنية الأوروبية والأميركية وفقاً لتمايز العلاقات التجارية والسياسية والدينية بين الدول الاوروبية كل على حدة وهذا الجزء من الشرق أو ذاك.

لذلك، لوحظ غلبة ظهور الموتيف الفني الإسلامي على الإستشراق الفني الإيطالي والفرنسي والأميركي، بينما لوحظ غلبة الموتيف الشرقي الصيني والهندي في المدرسة الرومانسية الإنكليزية والألمانية.

وإذا حاولنا تدقيق المراحل والحقبات لظهور الموتيفات الفنية الشرقية في الفن الغربي، نجد أنها بدأت تتبع مرحلة بروز التخصص المعرفي في مدارس الإستشراق الأوروبي، إنطلاقاً من مبدأ تركيز مصالحها الإستعمارية والتجارية فيه منذ القرن السابع عشر (بعد أحكام بريطانيا سيطرتها على الهند والشرق الأقصى)، بينما ترسخت إمتيازات فرنسا وإيطاليا في ولايات الدولة العثمانية منذ القرن السادس عشر وحتى منتصف التاسع عشر، حين دخلت أميركا شريكاً سوف يرث السطوة والقوة التجارية والمعرفية مع هذا الجزء من الشرق الاسلامي. كما سيرث الموقع الفني الذي كانت تتصدره إيطاليا في عصر النهضة بوصفها كعبة للفن والفنانين الاوروبيين وتنافس موقع فرنسا في القرن التاسع عشر وبداية العشرين، وقد غدت نيويورك اليوم مركز الحراك الفني العالمي.

من هنا يتبدى للباحث عن ماهية الصورة. الفنية الشرق- إسلامية في الفن الغربي، إن خارطة ظهور وتطور الإستشراق الفني سجلت تبدلات في المواقع والعصور الفنية الأوروبية ثم الأميركية، وفق الخط التصاعدي ذاته لإزدهار النفوذ الإقتصادي والسياسي لهذه الدولة الغربية أو تلك في الشرق الإسلامي.

وعملاً بمنهج البحث عن أطُر وخصوصية الإستشراق الفني كظاهرة حضارية متجذِّرة في تاريخ العلاقة بين الغرب والشرق، أضاءت بعض الدراسات والمعارض التي ظهرت مؤخراً في باريس أولاً ثم أميركا (أبرزها معرض البندقية والشرق Venise et L'orient) جوانب أساسية في قضية الشكل والمضمون لهذه الظاهرة، لذلك تفرض علينا قضية إعادة تأويل الإستشراق الفني اليوم، مسألة الإستفادة من معطيات هذا المعرض والدراسات التي رافقته نظراً لما تضمنته من وثائق تاريخية جديدة [٣]، وأعمال فنانين إيطاليين يسلط الضوء عليها بوصفها نتاجاً إستشراقياً في فن عصر النهضة، لم تحظ في الماضي بروح بحثية متخصصة. كما أماطت اللثام عن نواح هامة في تأثير الفن الإسلامي عن الفن الإيطالي في عصر النهضة.

ومن الملاحظ أن إعادة تأويل الإستشراق الفني، يتم اليوم في الغرب على قدم وساق نظراً لكثافة وعمق الحضور الشرق - إسلامي في بنية الفكر الفني الغربي الأوروبي والأميركي. كما

أن إعادة التأويل هذه باتت تتخذ طابع الكشف والبحث والاعتراف العلمي لدور الشرق الإسلامي وحضارته وفنونه وفلسفته على بروز النهضة الفنية الغربية. في سياق معرفة الآخر والاعتراف به في سياق المعرفة وإعادة الإعتراف بالآخر بدور الشرق الإسلامي وحضارته وفنونه وفلسفته على بروز النهضة الفنية والنهضة الأوروبية والاميركية عموماً، وإنْ إختلقت طريقة وأسلوب صياغة إعادة التأويل هذه بين باحث وآخر. لكنها بدأت تقر بضرورة إعادة النظر في الموقف الماضي إلا في بعض الحالات النادرة.

إن أهم ما تقدمه لنا هذه الأبحاث والمعارض اليوم، هو التأكيد على أن الإستشراق الفني الإسلامي هو ظاهرة فنية تقليدية في الفن الأوروبي تمثلت في عملية تغلغل المؤثرات والصور الفنية والأفكار والميثولوجيا إلشرقية الى الفن الأوروبي، منذ القرن التاسع الميلادي. وبالتالي فالإستشراق الفني ليس ظاهرة عابرة من "باب الموضة" الفنية أو ناتجة عن الانطباعات التي سجلتها حملة بونابرت على مصر وبلاد الشام. بل الإستشراق الفني، لعب دوراً تكوينياً في وتأسيسياً في بنية الفن الأوروبي في عصر النهضة الإيطالية (العمارة والنحت والزخرفة والفنون التزينيية- اليدوية). ولا يمكن إعادة تأويل الإستشراق الفني دون التمحيص والغوص في أسس المتغيرات الطائرة على علاقة الغرب بالشرق بعد ظهور المسيحية والإسلام في القرون الوسطى.

الصورة الفنية الإسلامية: مدارات الشكل والمضمون وقلب وتحوير الصورة:

تزعم إيطاليا للإستشراق الفني الإسلامي في عصر النهضة (مدرسة فلورنسا، مدرسة روما، مدرسة البندقية):

سيطر الموتيف الفني الإسلامي على الفن الإيطالي في عصر النهضة في أعقاب الحروب الصليبية، وانتقال زمام العلاقة التجارية مع الشرق الاسلامي (الدولة المملوكية والدولة العثمانية والدولة الصفوية في إيران) إلى إيطاليا. ونتج عنه إزدهار التبادل والتفاعل التجاري والثقافي مع الشرق الإسلامي في المدن الإيطالية، جنوا، البندقية، توسكانة، بيزا وغيرها) بسبب إنشغال فرنسا في حروب المئة عام مع إنكلترا مما أخر قيام النهضة الفنية فيها وقطف الثمار المباشرة للحروب الصليبية. حيث ظهرت الملامح الأولى للعلاقات البرجوازية في إيطاليا، إثر تكدس رؤوس الأموال الناتجة عن الحروب والتجارة مع الشرق الاسلامي، وبالتالي

أدى هذا الواقع التاريخي الى تأخر فرنسا في السيطرة وزعامة العلاقة التجارية مع الشرق حتى القرن السادس عشر.

وتجدر الإشارة الى أن خارطة ظهور الموتيف الفني الإسلامي في فن التصوير النهضوي الإيطالي، شهدت أيضاً تبدلات، في مواقع ظهوره في مدارس الفن الإيطالي نفسه (مدرسة فلورنسا، مدرسة روما، مدرسة البندقية) وفي مراحل تطور وتبدل زمام السيطرة في الثقافة والفن الإيطالي نفسه: المرحلة المبكرة Proto- renaissance ، High -Renaissance - Renaissance -Post فالتنافس في المواقع الريادية للفن النهضوي وتبدل المواقع بين شمال ووسط وجنوب إيطاليا، كان صدى للإزدهار الاقتصادي في هذه الدويلة الإيطالية أو تلك مع الشرق الإسلامي. وإذا حاولنا اليوم الربط بين الظهور الأول للموتيف الفني الاسلامي في فن التصوير الإيطالي، والظهور المتأخر أو المتقدم، لوجدنا أن خارطة تمظهر الموتيف الفني الإسلامي مرتبطة إرتباطاً عضوياً وتاريخياً بسياق التراتبية التصاعدية لمدارس الفن الإيطالي (فلورنسا، روما، البندقية) بمراحلها الثلاثة المبكرة والمزدهرة والمتأخرة. ما يدفعنا إلى البحث عن البواعث، والدوافع لتشكيل الصورة الفنية الإستشراقية الإسلامية، ومدارات تبلورها، وأطر مضامينها الفكرية والشكلية Les idées et les formes كما أن المؤثرات الفنية الإسلامية تم تطويعها وتقليدها في الفن الإيطالي النهضوي وفق مقتضيات العصر الفنية. فنرى أن الموتيف الفني الإسلامي برز في الأنواع والأجناس الفنية الأكثر تداولاً في هذه المرحلة أو المدرسة الفنية الإيطالية. فنلاحظ تمظهره في اللوحة التاريخية والجداريات الدينية المسيحية(التي تصور حياة وآلام السيد المسيح والسيدة العذراء والقديسة والرسل الشرقيين أمثال القديس مرقص، القديس جاورجيوس، القديس أتيان، القديس فرنسوا الأسيزي وغيرهم)، كما تبلور الموتيف الفني الإسلامي في فن البورترية والمنظر الطبيعي، وصور " العاريات" وصور الحياة والبيئة في الحقبة المتأخرة من عصر النهضة وعصر الباروك والروكوكو لاحقاً.

من إستشراق جوتو الى كارباتشو : التجارة والدين والفلسفة:

في إعادة تأويلنا لخصوصية الإستشراق الفني، نجد أن هناك ركنان أساسيان حفزا ظهور المؤثرات الفنية الإسلامية في فن التصوير في عصر النهضة. الأول: التجارة والثاني: الدين والأبرز في هذه المعطيات الجديدة يتمثل في الكشف بالوثائق من العلاقة الوثيقة بين التجار وتصوير الجداريات الدينية في الكنائس والمباني الإيطالية في عصر النهضة الإيطالية، حيث كان كبار التجار الإيطاليين المسيطرين على التجارة مع الشرق الإسلامي، هم الذين يمولون

عملية تصوير الجداريات الدينية في الكنائس والمباني العامة وهو أمر ملفت وجدير بالتركيز على جدلية علاقته بالشرق المادية والروحية.

فمن ناحية دخلت المنتجات اليدوية والفنية الإسلامية (الزجاج والنحاس والبرونز والخزف والنسيج والسجاد والمجوهرات والخشبيات المصدفة وغيرها) إلى موانىء البندقية وجنوى توسكانة ومنها كانت تصدر الى أنحاء المدن الإيطالية والدول الأوروربية الشمالية الباقية (ألمانيا، البلاد الإسكندنافية وإنكلترا وروسيا وغيرها، ومن ناحية ثانية بدأت صور القديسين والرسل الشرقيين تتصدر جدران الكنائس والمدارس وبعض المباني العامة أمثال : القديس مارك (مرقص) شفيع مدينة البندقية والقديس جارجيوس (شفيع بيزنطة) والقديس آثيان (المرتبط بالقدس) كما برزت صور القديسين المرتبطين بالحملات الصليبية مثل القديس فرنسيس الأسيزي وقد تزامن في هذه الحقبة التأسيسية لفن التصوير الإيطالي النهضوي، ظهور معالم التحديث والتطوير في تقنيات فن التصوير، ونهضة الادب والفلسفة في الفكر الإيطالي ككل (دانتي- بترارك، بوكاتشو) فشكل ثالوت النهضة التجارة، الدين، الفلسفة وقد قاد هذا الثالوث الأيدولوجية الفنية آنذاك.

بما معناه أن النهضة الإيطالية التي شملت مختلف مناحي الفكر والثقافة الإيطالية وكانت قد استفادت من الإنجازات العلمية والفلسفية الإسلامية وعبر الترجمات للفلسفة اليونانية (ابن سينا وابن رشد وأبو العلاء المعري والغزالي وابن مسرة وابن عربي وغيرهم) وظهر في الثقافة الإيطالية موقف إيديولوجي فكري واضح من الإسلام في الفلسفة والأدب إنعكس على فن التصوير في مراحله الثلاث. ففي المرحلة المبكرة كان هناك تأثير كبير لدانتي والكوميديا الإلهية على فكر ورؤية الفنان جوتودي ياندوني وهو رائد فن التصوير الجداري النهضوي ورائد الاستشراق الفني في فن التصوير الديني المسيحي في عصر النهضة[٤].

الصورة الفنية الإسلامية في فن التصوير الديني المسيحي في عصر النهضة الإيطالية المبكرة ونظرية التناقض بين الاسلام والمسيحية

يعتبر جوتودي باندوي وهو معاصر دانتي، مؤسس وأحد أركان النهضة الفنية الإيطالية المبكرة، وقد ارتبطت بإسمه إنجازات إبداعية شكلت منعطفاً تاريخياً في تطور الصورة التشكيلية الأوروبية وتقنيتها كما أنه يعتبر أول من أدخل صورة الشرقي المسلم في بنية اللوحة التاريخية وهو من أوائل الفنانين الذين انضموا لحركة الفرنيسسكان وصور حياة قديسها فرنسوا الأسيزي في موطنه أسيزيا (البازيليك العليا، أسيزيا) (La peinture monumental)

، فقد صور فصولاً من حياة القديس فرنسوا الأسيسزي الذي شارك في الحملة الصليبية الخامسة عام ١٢١٩ م وكان قد زار مدينة دمياط، وكما تروي الأسطورة الشعبية المسيحية وبعض المصادر التاريخية بأنه قابل السلطان الكامل لإقناعه بإعتناق الدين المسيحي، صورها في جداريات زينت كاتدرائية كابيلا باردي في سانتا كروتشيه في فلورنسا.

عكس جوتو في جدارياته هذه روح العصر الثقافية والأيديولوجية التي كانت سائدة في القرن الرابع عشر والقائمة على مقومات الأيدلولوجية المسيحية المتزمنة وخضوعها المباشر لسلطة الكنيسة وسياستها وللإقطاع وفكر دانتي النقدي للإسلام حيث تبدو في جدارية جوتو، صورة السلطان الكامل المتغطرس "والدنيوي" و"المترف" وأمامه يقف القديس فرنسوا الأسيزي "المتصوف" و"الزاهد" والمتواضع و"المؤمن" الذي لا تحرق جسده النيران لعمق "إيمانه" وزخمه الروحي، مقابل الصورة الدنيوية " للسلطان المسلم". بذلك ظهرت الصورة الفنية الإسلامية نقيضة للمسيحية من حيث المضمون الديني- الأيديولوجي أي (الإيمان). وهي مثلث النظرة العدائية التناقضية بين المسيحية والإسلام التي بدأها دانتي في الفكر والفلسفة (الكوميديا الإلهية). أما الوجه الآخر لهذه الصورة فإن قراءته اليوم أو إعادة تأويله من حيث الشكل، إنما يبرز ظهور الصورة الفنية الإسلامية في صلب عملية التحديث البنيوي لتقنيات فن التصوير النهضوي المبكر على الصعيد الشكلاني Les formes. فقد تلاءمت الصورة الفنية الإسلامية مع متطلبات ومعطيات الثورة الفنية التي قامت عليها ريادية جوتو دي باندوي في فن التصوير النهضوي المبكر وهي تتمثل في مبدأ محاكاة الواقع (المكان والزمان) ومبدأ منع الطابع المحلي أو في المنطقة الجغرافية المقدسة أرض الشرق الإسلامي للأحداث التاريخية في المنطقة الجغرافية المقدسة أرض الشرق الإسلامي (الأزياء، الملامح الإثنية، الحيوانات، أغطية الرأس وغيرها)[٥].

إن الاهتمام بتصوير فصول حياة القديس فرنسوا الأسيزي (ما بين عام ١٢٩١ و١٢٩٦) أتى محصلة طبيعية بعد الهوائم العسكرية التي مُنيت بها الحروب الصليبية في الشرق الإسلامي ولسوف نلاحظ أنه بعد كل هزيمة عسكرية - سياسية لإيطاليا والغرب مع الشرق الإسلامي، سوف يستظهر في الثقافة والفن الإيطالي صور القديسين والرسل المسيحيين الذين إرتبطت أسماؤهم بالشرق الإسلامي بصورة المنتصر معنوياً وروحياً وإيمانياً.

إن متلازمة الهزائم العسكرية الصليبية في الشرق، وتصوير انتصار القديسين المسيحيين الشرقيين، بدأت تتبلور منذ سقوط عكا عام ١٢٩١ بيد المماليك فقد كان لدوي سقوطها وقع هائل في إيطاليا، خاصة في البندقية حيث أعتبرت كارثة اقتصادية أكثر منها كارثة دينية - مسيحية[٦].

في هذه الحقبة بالذات صور جوتودي باندوي جداريات كنيسة القديس فرنسوا الأسيزي في بازيليك أسيزيا (١٢٩١-١٢٩٦) وفي هذه الجداريات ظهرت لأول مرة صورة السلطان الكامل المسلم، النقيضة لصورة القديس فرنسوا الأسيزي بالنار أمام السلطان في مصر. ثم اعاد تصويرها في كنيسة سانتا كروتشي، كابيلا باردي فلورنسا عام ١٣١٧ م، مكرساً بذلك صورة السلطان المسلم مهزوماً أمام انتصار القديس فرنسوا الأسيزي الإيماني، ومؤسساً لتقليد قلب الصورة الفنية الإسلامية في فن التصوير النهضوي[٧] المبكر، عبر تصوير الانتصار العسكري الاسلامي هزيمة أمام الانتصار الديني المسيحي الذي هزمت حملاته العسكرية الصليبية على يد المسلمين.

هناك تأثير كبير لتصاعد وتيرة الأحداث السياسية بين القطبين المتحكمين آنذاك بعصب الاقتصاد في حوض البحر المتوسط (إيطاليا والدولة المملوكية) على الإستشراق الفني الإيطالي.

هذا التصاعد في حدة الأحداث السياسية والهزائم العسكرية للغرب أمام الشرق الإسلامي، قابله تصاعد أيضاً في وتيرة وشكل تمثيل الصورة الفنية الإسلامية السلبية المضمون والجمالية الشكل.

وقد لعبت الفلسفة دوراً مؤثراً وفعالاً كخطاب تحريضي على تمثيل الصورة الفنية الإسلامية في أعمال الفنانين الإيطالين آنذاك.

ومنذ خروج آخر جندي صليبي من بلادنا عام ١٢٩٨ حتى سقوط القسطنطينية عام ١٩٥٣ م، كان الفن الإيطالي يتعاطى مع المنجزات الفنية الإسلامية على اختلاف أنواعها وأجناسها، بطريقة مجتزءة، (Fragmentaire) توليفية وانتقائية.

ونلحظ أن التأثيرات الفنية الإسلامية كانت تتمثل بجزئيات زخرفية مقتطعة من هنا وهناك، ومركبة على هذا الحدث الديني التاريخي أو البورترية أو الحدث السياسي المعاصر الذي غالباً ما ارتدى غطاء أيديولوجياً دينياً وضع الإسلام في صورة عدائية للمسيحية "دينياً" ومحبذة جمالياً وفنياً. فنرى أن فن الزخرفة الإسلامية (الهندسي والنباتي والحيواني) قد عزى موضوعات دينية محددة في فصول حياة السيد المسيح والسيدة العذراء مثل: عبادة ملوك المجوس L'adoration des Mages الهروب إلى مصر، عرس في قانا الجليل، الظهور في المعبد[٨].

غالباً ما استعان الفنان الإيطالي بالعمامة أو القفطان أو العباءة المطرزة بالزخارف النباتية وببعض التفاصيل التزينية من الجمال والطواوويس والسجاد الإسلامي والأنية النحاسية المزخرفة أو السيراميك وغيرها لكي يمنح مناخ عمله الفني الديني نبرة شرقية واقعية تعزز

مصداقية الصورة الفنية السردية التي تمثلها، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر (ألتكييرو) في " الملوك المجوس" فريسك في كابيلا سان جورجو في بادوا عام ١٣٧٧-١٣٧٩، وأفانسو " في المقديس جاورجيوس" فريسك في كابيلا سان جورجيو في بادوا عام ١٣٧٧-١٣٧٩، جنتيللو دي فابريانو، " الملوك المجوس"، ١٤٢٣، أوفيسي، فلورنسا وبيزانللو في فريسك " القديس جاورجيوس" في كنيسة سانتا أنستازيا في فيرونا ١٤٣٥-١٤٣٨، ومازاتشو أومازولينو، فريسك كابيلا برانكاشتي في سانتا ماريادليلا كارمينا في فلورنسا، ١٤٢٧-١٤٢٨ وغيرهم من فناني تلك المرحلة امثال: فرابيا توانجيليكا، نانى دابتشي، بوتتشللي، فيليبوليبي، ساسيتا، مانتيي، غير لاندي، بنوتزو غوزوللي، بنثوركيو وغيرهم.

إن أهمية ظهور المؤثرات الفنية الإسلامية في عصر النهضة المبكرة وإنْ تم بشكل مجتزيء وانتقائي، إنما يدل على الوعي الفني لدى الفنانين الإيطاليين بالأهمية الجمالية والفنية الإسلامية آنذاك. وإن دل إستشراق هذه الحقبة المشحونة بالعداء الديني والصراع العسكري والسياسي نتيجة الحروب الصليبية على شيء، إنما يدل أيضاً على معرفة الآخر (الغرب) بالفن الإسلامي وقيمته الجمالية - الزخرفية وبالتالي الإعتراف به كثقافة ذات فكر فني شرقي يُحتذى به شكلاً ومعيناً بصرياً وتقنياً في بلورة الصورة الفنية الدينية المسيحية في عصر النهضة الفنية الإيطالية.

ففي الزمان وفي المكان كان الفنان الإيطالي الذي يرسم الموضوعات التاريخية المسيحية، محكوماً بالشرق. لأن هذه الشرق الإسلامي هو موطن ظهور الديانة المسيحية وإنْ تغيرت معالمها الحضارية مع الزمان.

يبقى أن نشير إلى خاصية الاستعانة بالمؤثرات الفنية الإسلامية في ملابس وديكور اللوحات والجداريات الدينية المسيحية الإيطالية، التي تتمثل في ملاءمة الشكل الفني الإسلامي للمضمون العقائدي، المسيحي بصرياً، هذه الخاصية كان يحتاجها الفنان الغربي بوصفها[1] رمزاً أو دلالة على المكان (أرض الحدث الديني) الذي هو الشرق الإسلامي المعاصر لهم بطراز أزيائهم وفنونهم التي إكتسبوها من التراكم الحضاري الشرقي على أرضهم عبر التاريخ.

متخطين بذلك إختلاف الأزمنة والعقيدة بين ظهور الدين المسيحي في القرن الأول للميلاد وإعادة تصوير أحداقه وقديسيه بعد الحروب الصليبية في القرن الرابع عشر.

الصورة الفنية الإسلامية في فنون البندقية:الإختلالات المفاهيمية بين المكان والزمان:

في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر، ظهرت المؤثرات والموتيفات الفنية الإسلامية في الجداريات التي زينت قاعات الصلات في النقابات والأخويات والمدارس الدينية وكنائسها وقاعات الإجتماع فيها، حيث موضوعاتها مستوحاة من القصص الديني لحياة القديسين والرسل الشرقيين.

من أبرز هذه الجداريات البندقية وفق الموضة الشرقية التي طغت على فن التصوير النهضوي المتأخر جداريات كنيسة سانتا ماريا دي كروسيفيري.

La chapelle absidiale de l'église Santa Maria du Crocifer

التي قام بإنجازها مجموعة من ثلاثة فنانين هم: سيما دي كونيليانو، جيوفاني مانسويتي، ولا تانزو دي ريميني.

Cima do conéglialno,Giovanni Mansueti ,lattanzio da Rimmi.

وقد مول عملية تصوير هذا الجداريات، الأخوية المدعومة من تجار الحرير والنسيج المعروفة بإسم نقابة فن الحرائريين (Arte du Setaiuoli)[٩] وكانت هذه الكنيسة "المصلى" مكرسة للسيدة العذراء والقديس مارك. زينت جدرانها بأربعة لوحات تصور حياة القديس مرقص.

أنجز الفنان سيما دي كونيليانو جدارية " القديس مرقص يشفي الإسكافي أنينانوس" وقد نقل مشهديه الحدث من الإسكندرية إلى البندقية المعاصرة، حيث تجري الأحداث كما يتمثلها الفنان على أرض البندقية، بينما هي في الواقع التاريخي جرت أحداثها في الإسكندرية، وقد جعل من كنيسة سانتا ماريا دي ميراكلي Santa Maria di Miracli التي كانت قد شيدت في قلب مدينة البندقية قبل عدة سنوات،جعل منها الفضاء المعماريالذي يدور في ساحته الحدث الديني المسيحي المصري، وقد زاوج بين العمارة البندقية المعاصرة والحدث الديني التاريخي المرتبط بأرض الإسكندرية التي كانت قد نقلت من كنيستها رفاة القديس مرقص عام ٨٢٩م.

والأبرز في هذه الجدارية هو إلباس الشخصيات المحيطة بالقديس مرقص ملابس مملوكية وعباءات وعمائم إسلامية مهيبة كما صور في خلفية هذه المجموعة من الشخصيات ذات السحنة والملابس الإسلامية المملوكية، ضابطاً عثمانياً يمتطي صهوة جواده ويعتمر قبعة حمراء (الزمت).

وبذلك أسقط الفنان البندقي على أبطال لوحته المسلمين دوراً تاريخياً لا علاقة لهم به من فصول حياة القديس مرقص يعود إلى عصور ما قبل الإسلام في الإسكندرية واضعاً المسلمين المعاصرين له أي المماليك في مصر في صورة السكان المحليين الذين عاصروا القديس مرقص في القرن الأول الميلادي أي قبل الإسلام.

عائلة بلليني ودورها في تكون الصورة الفنية الإسلامية الإنسانية والزخرفية في فن التصوير البندقي

بين سقوط الدولة اليزنطية عام ١٤٥٣ بيد العثمانيين وسقوط الأندلس بيد الأوروبيين عام ١٤٩٢ لعب تسارع الأحداث السياسية في القرن الخامس عشر دوراً محورياً في تغلغل المؤثرات الاسلامية إلى الفن النهضوي الإيطالي. ومن أبرز المحطات الفنية التي أدخلت الصورة الفنية الإسلامية إلى بنية الفن النهضوي المعاصر لهذه الأحداث هو زيارة جنتيلو بلليني إلى اسطنبول بدعوة من السلطان محمد الفاتح من العام ١٤٧٩ حتى العام ١٤٨١. أنجز خلالها صوراً شخصية للسلطان محمد الفاتح وعدداً كبيراً من التخطيطات والرسوم للأزياء العثمانية والعمارة والحيوانات الغرائبية والتحف الفنية الاسلامية. لعبت دوراً بنيوياً في توضيح الصورة الفنية الإسلامية شكلاً وتحويرها مضموناً.

وإن كانت بوتريهات بلليني للسلطان محمد الفاتح تعتبر فاتحة الاستشراق الفني في فن البورترية النهضوي الإيطالي وفاتحة العلاقة الفنية بالدولة العثمانية الجديدة، إلا أن ج. بلليني استثمر رحلته إلى الباب العالي العثماني، ليحقق إنجازاً فنياً في اللوحة التاريخية الدينية التي شكلت عصباً رئيسياً في خارطة الأنواع والاجناس الفنية في عصر النهضة الرفيعة في ايطاليا.

فقد استعمل بلليني رسومه التي أنجزها في اسطنبول كموديل أو نموذج لأبطال جداريته "عظة القديس مرقص في الإسكندرية"، .la predication de Saint Marc à Alexandrie في سكو الا دي سان ماركو Scuola di San Marco [١٠]

بالرغم من أن جنتلو بلليني لم يزر الإسكندرية أو أي مدينة شرق أوسطية إسلامية بعد اسطنبول. إلا أنه صور أحداث من حياة القديس مرقص التي دارت في الإسكندرية مستنداً إلى وصف رحلات Breydenbach ليصور المآذن والملابس المملوكية جرياً على عادة غيره من الفنانين البندقيين، متوخياً الواقعية في الصورة الفنية الشرقية-الإسلامية. كما أنه استقى معلوماته حول حياة القديس مرقص من مصادرها القديمة[١١] خاصة كتاب الأسطورة الذهبية

(١٢٦٩) La Legende Dorée للكاتب Jacques de Voragine، الذي يعالج فيه قصص وحياة القديسين في القرون الوسطى وعصر النهضة. وهو كتاب صدر في مناخ سيطرت عليه الهزائم في الحروب الصليبية على الشرق الإسلامي[١٢].

إن إختيار بلليني لفصل يتعلق بالمهمة الرسولية للقديس مرقص في أرض الوثنية، حول نشر تعاليم الإيمان المسيحي لم يحظ بإهتمام غيره من الفنانين من قبل إلا فيما ندر، نظراً لتركيزهم على الفصول الدعائية السياسية-الدينية من حياة القديس مرقص بعد نقل رفاته من الإسكندرية إلى البندقية[١٣].

صور بلليني هذا الحدث الديني المسيحي في ساحة سان مارك البندقية، في إطار مشرقي إسلامي، تداخلت فيه المؤثرات المعمارية والبشرية المملوكية والعثمانية مع العمارة الرومانية والمسيحية المعاصرة له في البندقية.

فقد وضع جمهور المؤمنين المحتشدين في ساحة سان مارك لسماع عظة القديس مرقص تحيط بهم العمائر على اختلاف مراحلها الحضارية واساليبها من الجهات الثلاث فقد وضع مسلة القسطنطينية (الهيروغليفية المتاخرة) وعامود ديوكلتين الإسكندراني إلى جانب مباني مختلفة قرب بازيليك سان مارك البندقية وكنيسة القديسين الرسل l'église des Saints Apôtres في القسطنطينية، ليوحي بمناخ العمارة في كنيسة الإسكندرية التي أنشأها القديس مرقص نفسه .والتي تم إستيحاؤها لبناء بازليك سان مارك في البندقية، بعد نقل رفاته إليها ولم يقتصر المشهد المعماري على هذه العمائر المسيحية والرومانية بل تضمن مأذنه جامع أحمد بن طولون في القاهرة بدرجة الخارجي وبرج باب زويله الفاطمي[١٤] وبعض المآذن والبيوت السورية-المصرية ومنارة الإسكندرية.

وقد اتسع فضاء لوحته لدمج فريق المحتشدين من المؤمنين بالزي الإسلامي المملوكي لجهة اليمين وبالزي الإيطالي المسيحي لجهة اليسار، بينما يقف القديس مرقص في وسط الجموع.

بعد وفاة جنتللو بلليني عام ١٥٠٧م، أتم شقيقه جيوفاني هذا العمل الفني البانورامي وقام عام ١٥١٥ م بإنجاز فصل آخر من حياة القديس مرقص وهي جدارية "استشهاد القديس مرقص" (محفوظة اليوم في (Gallerei dell 'Academia) في البندقية توفي هو الآخر قبل إتمامها عام ١٥١٦ فأتمها تلميذه فيتوري بلليانو Vittari Belliniano من بعده.

وقد صورت بإطار إسلامي (في الملابس المملوكية والعثمانية) طاغ على مناخ اللوحة العام. حيث صور الفنان أبطال العصر الوثني الذي استشهد فيه القديس مرقص بملامح وملابس إسلامية. ما وضع صورة المسلم المعاصر آنذاك (المملوكي والعثماني) في إطار تاريخي - ديني ملفق وعدائي للمسيحية وقد أسقط عليه دوراً أيديولوجيا سياسياً تحريفياً، مجافٍ للواقع

والحقيقة التاريخية، إتهم فيه المسلمين في مصر بإستشهاد القديس مرقص المسيحي، بأنهم قد سحبوا جثة القدس مرقص بعد استشهاده في العام ٦٢ أو ٦٣ في الشوارع وارادوا إضرام النار فيها. لكن الله أرسل عاصفة هوجاء أطفأت النار، فاستطاع المؤمنون نقل جثة القديس ودفنها في الإسكندرية أنظر بالتفصيل: Michael Berry: Ciorgione et les Maures de Venise, Page,149, (Venise et l'orient p.146-173). كرس الأخوة بلليني في لوحاتهم التاريخية - الدينية الاستشراق الفني الاسلامي كما ثبتوا الصورة العدائية الملفقة والتوليفية والانتقادية للشرقي المسلم بوصفه البطل السلبي مقابل البطل الايجابي القديس مرقص الإسكندري.

وقد تبلور هذا التكريس لدى الفنانين الطليان جيوفاني مانسويتي (وهو تلميذ الأخوة بلليني) الذي نفد أجزاء من فصول حياة هذا القديس لكنيسة سكو الا دي سان ماركو قبل وفاته في عام ١٥٢٥ أو ١٥٢٦ وهي:

Saint Marc guérisont Anianus القديس مرقص يشفي أنيانوس Saint Marc baptisant Anianus القديس مرقص يعمد أنيانوس Saint Marc scènes de la vie de Saint Marc فصول من حياة القديس مرقص (Venise, Gallerie d'ell Academia). إتبع فيه الفنان الخطاب الاستشراقي الفني نفسه الذي نفذه في سلسلة فصول من حياة القديس مرقص في كنيسة كروسيفري Crociferi.

كارباتشو: ذروة الصورة الفنية الإسلامية المؤدلجة في صراع الغرب مع الشرق الإسلامي

انسحب تقليد تصوير المسلمين المعاصرين بالزي المملوكي والعثماني على غالبية الفنانين البندقيين الذي طرقوا الموضوعات التاريخية الدينية والتي تتناول قصص عن حياة القدسيين الشرقيين في النصف الأول من القرن السادس عشرة.

وقد شمل الإهتمام التجاري والسياسي بالشرق الاسلامي (بعد سيطرة الدولة العثمانية عام ١٥١٧ على بلدان ان المشرق الاسلامي ومصر) مجمل المجتمعات والمدارس الدينية التي كانت منتشرة بالبندقية بتمويل من التجار البندقيين الذين يسيطرون على خطوط التجارة والملاحة في حوض المتوسط.

سجلت هذه الحقبة شيوعاً للإستشراق الفني الاسلامي في الموضوعات الدينية ذات الصبغة الايديولوجية التي وضعها كل من أضلاع ثالوث السلطة في البندقية: التجار،

الجمعيات الدينية، الفنانين. واختلفت مظاهر حدة التلفيق الإيدلويوجي لصورة الشرقي المسلم بين مدرسة وأخرى أو جمعية واخرى وفنان وآخر. بينما إنساق الفنانون إلى طريقة تعبير سردية وصفية جمعت العمارة (على مختلف مراحلها) والإنسان والطبيعة والفنون الزخرفية الإسلامية. بوصفها شواهد واقعية على مصداقية الحدث التاريخي.

في هذا السياق يقف استشراق الفنان كارباتشو القريب من مدرسة الاخوة بلليني ومانسويتي، بوضعه أحد أبرز الذين طرقوا الموضوعات الدينية بقناع شرقي مسلم موطداً دعائم الصورة الفنية الإسلامية في هذا الجنس الفني الشائع في عصر النهضة وقد اكسبها طابع الحدة السياسية، والتجارية التي ارتدت طابع الصراع الديني المسيحي - المسلم. كما أنه دخل في لعبة التوليف بين العناصر المعمارية التي ترمز للحضارات المتعاقبة على ارض الشرق (الرومانية والبيزنطية والإسلامية) والأزياء والشخصيات، وفن الزخرفة والنسيج والتطريز وغيرها. وهو من أبرز الفنانين البندقيين الذين استجابوا للسياسة المعاصرة في العمل الفني الديني. فقد أنجز كار باتشو سلسلة لوحات قصصية من حياة القديسين الشرقيين: القديس جاورجيوس والقديس أتيان والقديس تريفون والقديس جيروم. وبدعم من الجمعية الاخوية la Scuola de san Giorgio degli Schiavoni التي تأسست عام ١٤٥١ م من مجموعة الدبلوماسيين الداعمة لاخوتهم التجار العاملين في السفن البندقية التي تمر عباب المتوسط[١٥]، والممولة لحروبهم ضد الأتراك ومشاركتهم بالدفاع عن جزيرة رودس التي استحقت مباركة البابا سيكست الرابع[١٦].

إن موقف هذه الجمعية الأخوية من الشرق الإسلامي كان يتعدى الدفاع عن المصالح التجارية في حوض المتوسط وموانئ الشرق الإسلامي إلى تمويل الحروب التي كان يخوضها الأسطول البندقي ضد المسلمين وبهذا اختلفت عن غيرها من الجمعيات الأخوية الأخرى التي كانت تدافع عن مصالحها التجارية وحضورها الاقتصادي في الملاحة التجارية مع الشرق الإسلامي[١٧].

انعكس اختلاف الموقف من الشرق الإسلامي هذا بين المدارس الدينية على الفنانين الذي صوروا والموضوعات الدينية- القصصية باسلوب استشراقي إسلامي في فن التصوير البندقي في عصر النهضة.

لذلك نرى أن استشراق كارباتشو الذي زين قاعة الإجتماعات في جمعية la Scuola de son Georgio Schiavoni بسلسلة لوحات دينية- قصصية (تسعة لوحات جدارية إثنتان منها تصور حياة السيد المسيح، وثلاث جداريات تصور فصولاً من حياة القديس جيروم، وثلاثة تصور حياة القديس جارجيوس والأخيرة تصور حياة القديس تريفون (بدأها عام ١٥٠٢ وانتهى منها عام ١٥٠٧م)[١٨].

في الجداريات الثلاثة التي تصور فصولاً من حياة القديس جارجيوس:Saint George Et le dragon القديس جاورجيوس والتنين Saint George Baptisant les sélénites القديس جاورجيوس يعمّد المؤمنين Le triomphe de Saint Georges إنتصار القديس جاورجيوس صور الفنان كارباتشو مسرح الحدث في مناخ شرقي إسلامي-توليفي إنتقائي. أما المعطيات الشرق - إسلامية التي إستند إليها في تكوين الإطار المشهدي لموضوعه الديني الشرقي، فهو تلك الكتب التي صدرت إبان الحروب الصليبية على الشرق الإسلامي(١٩) أو بعدها بقليل(٢٠) عن الأراضي المقدسة وقديسيها. كما عاد وانجز كاربا تشو بنفس الزخم الفني التي الشرقي الاسلامي، فصولاً من حياة القديس أتيان ما بين الأعوام ١٥١١ و ١٥٢٠م.(٢١)

وذلك في جداريتين تزينان قاعة الاجتماعات في سكو الا دي سان سيتفانو La Scuola di Santo Stephano إحدى أقدم الجمعيات الأخوية المؤمنة في البندقية. وهي تتناول لوحة رجم القديس إتيان à lapidation de Saint Etienne عظة القديس إتيان La predication de Saint Etienneاستبدل كاربا تشو في لوحة "رجم القديس أتيان" الشعب اليهودي الذي قام برجمه بالشعب المسلم المملوكي العثماني. إذ قام بالباس اليهود أبطال هذا الحدث لتاريخي المأساوي حول تعذيب القديس أتيان المسيحي، ملابس اسلامية عثمانية معاصرة له أي للفنان، مع عمامات على الطريقة العثمانية ايضاً. بما جعل المسلم يظهر بصورة العداء الديني للمسيحية وقتل قديسيها واحتلال أرضهم، وقد حمل صورة المسلم وزر اليهود وعلاقتهم بالدين المسيحي. أما من الناحية الفنية فقد استمر على نفس التقليد البانورامي في المعماري الذي يشكل المسرح العام للحدث الديني. لكن هذه المرة الحدث يدور على ارض القدس.

فجمع فيه العمارة الرومانية والبيزنطية والإسلامية، كما حشد الجموع المسيحية والإسلامية بدل الجموع اليهودية والمسيحية. ناقلاً الصراع الذي كان دائراً تاريخياً في الوجدان الديني الأوروبي بين اليهودية والمسيحية في القرون الوسطى إلى صراع بين المسيحية والإسلام في عصر النهضة. لقد قام بزج الإسلام المعاصر له بممثليه العثمانيين الذين تمكنوا آنذاك من إقامة إمبراطورية إسلامية مترامية الأطراف، زجهم في صلب التراجيديا المسيحية التاريخية ووضعهم في خانة العداء التاريخي للدين المسيحي، وحملهم مسؤولية صلب وقتل ورجم واستشهاد القدسيين المسيحيين في الأراضي المقدسة ومصر. وقد ظهر لأول مرة في لوحات كارباتشو صورة لمسجد قبة الصخرة والمآذن المملوكية باعتبارها رموز المعالم المعمارية الإسلامية في اللوحات الدينية المسيحية (عظة وتبشير القديس اتيان).

خالطاً العمارة الاسلامية بالرومانية القديمة والمسيحية المعاصرة في مروحة واسعة من التفاصيل المعمارية والزخرفية في الأزياء والعمائم والطرطور الذي يزين رؤوس النساء. وهو لم يخرج بذلك عن التقليد الاستشراقي في الخطاب الديني المسيحي الممول من الجمعيات

الاخوية والتجار البندقيين، الذي بدأه الأخوة بلليني في فصول حياة القديس مرقص بل كرسه وبلوره وعممه على فصول حياة معظم القديسيين الشرقيين الذي صورهم.

إلا أن إعادة قراءة اللوحات الدينية هذه على ضوء المعطيات التاريخية والتاريخ فنية التي بدأت تنكشف عن وقائع هامة في علاقة اوروبا المسيحية في عصر النهضة بالعالم الاسلامي آنذاك، تتيح لنا اليوم رصد مضمون وشكل الصورة الفنية الإسلامية في الاستشراق النهضوي الإيطالي ووضعها في إطار الأحداث السياسية التي عصفت آنذاك بين الدولة العثمانية والدول الأوروبية(٢٢).

وقد ألمح بعض الباحثين إلى أن الخطاب العدائي البصري الذي شاع في الفن النهضوي في إيطاليا مصدره القلق من الهزائم السياسية والعسكرية الأوروبية أمام الدولة العثمانية حيث تساقطت العديد من القلاع والمواقع العسكرية والتجارية الايطالية والبندقية بشكل أساسي بيد العثمانيين الأتراك. منذ العام ١٤٩٩، إلى أن تم عقد معاهدة الصلح بين البندقيين والعثمانيين عام ١٥٠٢ بمساعدة البابا الكسندر السادس(٢٣).

هذه المعطيات التاريخية التي بدأت تظهر اليوم في معاهد الدراسات والابحاث في أوروبا واميركا، أعادت للشرق الاسلامي وفنونه موقعه الحضاري الفاعل في تكوين الثقافة الفنية والدينية والإقتصادية في إيطاليا عصر النهضة وهي تحمل الاعتراف بتأثير ثقافة الفن الإسلامي على الفن الإيطالي في عصر النهضة الإيطالية(٢٤).

كما أننا نلحظ أن التراجع السياسي والهزائم العسكرية التي منيت بها البندقية (زعيمة التجارة البحرية مع الشرق الاسلامي) وايطاليا وبعض الدول الأوروبية، أدى بفنانينهم ومفكريهم الايديولوجيين إلى إعادة أحياء صور القديسيين المشرقيين وتحميل المسلمين المعاصرين لهم من مماليك وعثمانيين مسؤوليه إضطهادهم وقتلهم. فالهزائم العسكرية غالباً ما أدت إلى العودة لستار الدين بغية استنهاض الروح الشعبية من جديد لخوض غمار حروب عسكرية لاحقاً بين اوروبا والعالم الإسلامي وقد صور انتصار القديسيين المسيحيين على المسلمين في جداريات قاعات الكنائس والمباني العامة والجمعيات الدينية والنقابية والتبشيرية إثر كل هزيمة عسكرية منيت بها الأساطيل البحرية البندقية أمام الجيش العثماني وقبله المملوكي. وهي المباني التي كان يرتادها جموع المؤمنين المسيحيين وغالبية الشعب الإيطالي. ما يفترض بأن تكوين صورة المسلم السلبية القاتل والعنيف والكافر في الوجدان الشعبي المسيحي آنذاك، أدى في نهاية المطاف إلى شحذ الطاقات المادية والروحية لاستعمار بلدان المشرق الإسلامي ونهب خيراته في القرون اللاحقة. وساهم في تكوين الصورة على وسائل الإعلام الغربي. وقد نحتاج للكثير من الدراسات والأبحاث لتنقية هذه الصورة الإنسانية والفنية من

شوائب الإيديولوجيا المرتبطة بالمصالح الإقتصادية والسياسية الغربية في الشرق الإسلامي.

إن إعادة تأويل الاستشراق الفني إبتداء من جذور تشكل الصورة الفنية الإسلامية في فن التصوير الديني الإيطالي، تتيح لنا اليوم إمكانية الوقوف موضوعياً عند تصحيح الخلل المفاهيمي للصورة والمضمون معاً. فالعلاقة الإنتقائية، المجتزءة بالفصل بين الصورة ومضمونها في الشخصية الحضارية والفنية الإسلامية، أدت آنذاك إلى إختلالات مفاهيمية وبنيوية في فن التصوير الإيطالي.

كما أن الطرح "اللازمني" للصورة الفنية الإسلامية في الموضوعات الدينية المسيحية الإيطالية خلق صورة سلبية، عدائية في وجدان الشعبي الأوروبي الذي يرتاد الكنائس بوصفها أماكن العبادة. ولتأثير الفن الإيطالي على الفن الأوروبي في عصر النهضة دور كبير في تكريس هذه الصورة وتعميها في الفن الأوروبي تم الفن الأميركي لاحقاً.

إن الاختلالات المفهومية في الدمج بين "الزمان" و"المكان" باعتبارهما معطيان شرقيان للأسطورة الدينية المسيحية ذات الأصول الشرقية، تفاعلا في تشكيل صورة "ملتبسة" عن الشخصية الإيمانية المسيحية ذات السمة التقشفية والطهرانية. حيث استعيرت مظاهر الترف "السلطاني" الشرقي- الإسلامي لتمثل زهد، وإيمان المقدس المسيحي. ولطالما نجد هذه الصورة الملفقة والملتبسة والمبشرة، تعود لتتحكم بالعلاقة بالغرب والشرق على مدار الأزمنة الفنية الأوروبية لاحقاً.

الهوامش

١ - The Noble Dreams: Wekeed pleasures, Orientalism in America 1870-1930 Washington,2000.

٢ - Venise et l'orient 828-1979 .Gallimard, institute du Monde Arabe, Paris, 2006

قدم هذا المعرض الكثير من المعلومات الجديدة حول تأثير الفن الإسلامي على الفنون في عصر النهضة الإيطالية، كما قدم معطيات بحثية تعتمد على الوثائق التاريخية حول العلاقة بين الموانىء الإيطاليه والشرق الإسلامي في العصرين المملوكي والعثماني التي ساعدت على تغلغل المؤثرات الفنية الإسلامية إلى الفن الإيطالي والأوروبي.

٣ - Venise et l'orient: Ibid

٤ - Barry Michael: Giorgione et les Maures de Venise (Venise et l'orient) Page 146-173.

٥ - أنظر بالتفصيل: د. زينات بيطار: كنيسة القديس فرنسوا الأسيزي في (غواية الصورة: تحولات القيم والأساليب والروح) بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩ ، ص ٢١٩-٢١٢.

٦ - Venise et l'orient, page 75.

٧ - See Roncalia, M. St. Francis of Assis and the Middle East Cairo, 1956.

بعد أن عاد القديس فرنسوا الأسيزي من الشرق الى إيطاليا عام ١٢٢٠، قام بالتبشير بدعوته الدينية التطهيرية بين المسيحيين، الذين رأى انهم تهاونوا في أمور دينهم. دخلت أسطورة القديس فرنسوا الأسيزي الى الأدب والفن الإيطالي بوضعه رمزاً للإيمان في القرنين الثالث عشر والرابع عشر وقد جسد دانتي واقعه تجربة النار التي قام بها فرنسوا الأسيزي أمام السلطان الكامل في الكوميديا الإلهية، الفردوس، الانشودة ١١، الأبيات من ١٥٥-١٠٥ والتي يقول فيها: وعندما كرز بالمسيح وبالآخرين الذين كانوا له أتباعاً في حضرة السلطان العظيمة، وهو الى الإستشهاد ظمآن، وإذ وجد القوم غير مستعدين لإعتناق دينه وحتى لا يبقى بغير طائل، آب لكي يجني من حصاد إيطالي أثماره. أنظر حواشي وتعقيبات مترجم الكوميديا الإلهية من الإيطالية حسن عثمان على هذه الحادثة التاريخية وعلى أبيات دانتي في " الفردوس" ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص ٢٣٧-٢٣٨ حيث يطلق عليه اسم " فرنتشكو الأسيسي".

٨ - كذلك أنظر: زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٧ الفصل الأول.

كذلك: زينات بيطار غواية الصورة، تحولات القيم والأساليب والروح، ص ٢١٩-٢٣٤.

٩ - "Venise et l'orient" Page 125-1

هذه المجموعة من تجار الحرير البندقيين كانوا يستوردون الحرير الخام " La Seta La mer" من سوريا ومصر وإيران، ثم يصنعونه في البندقية ويعيدون تصديره كخيوط حريرية Seta Elaborate الى العالم الإسلامي من جديد.

١٠ - كان جنتيلو وشقيقه جيوفاني أعضاء في خدمة الـ (Scuole) التي كانت تضم العديد من التجار والدبلوماسيين الذين كانوا يقيمون علاقات تجارية ودبلوماسية بين البندقية والدولة المملوكية والعثمانية ومن أبرز هؤلاء التجار Ambrogio Contarini و Giosafat Bar-baro الذي كتب عن زياراته لإيران وتربيوزند على البحر الأسود

١١ - Raby Julian: "Exotica from Islam" dans O. Impey et A. Mac Gregor ed: the origins of Museums: the Cabinet Curiosities in sixteenth and seventeenth - Century Europe, Oxford, 1985, p. 251-258.

١٢ - Raby Julian: Venice, Durer, and the oriental mode, the hans Huth Mémorial studies, 1, Totowa, NJ, 1982, page 41.

١٣ - Catarina Schmitt Arcangeli: la peinture "Orientaliste" à Vénise du XVe au XVII siècle, dans "Venise et l'Orient" p. 121-139, page 128.

١٤ - Ibid. see, Botti Isabella, "Tra Venizia "Alessandria: 1 teleri belliniani per la Scuala Grandidi San Marco" dans Venezia cinquecento, 3, 1992, p. 333-373.

١٥ - Venise et l'orient: p. 139

See Palluchini et Perocco Pallucchini Rodolfo et Guido Perocco: 1 teleri del carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni, Milan, 1961, p. 72.

١٦ - Gentili Augusto: le storie di Carpaccio: Venetia i turchi, gli Ebrei, Venise, 1996, p. 69-74.

١٧ - Palluccini et Perocco: Ibid. p. 72. "Venise et l'orient", p. 131.

١٨ - L'Arte dei Setaiouli et de la Scuola di san Marco

١٩ - La légende Dorée de Voragine (1269). Jacques de Voragine.

Les illustrations du Reuwich: Erhard Reuwich (les peregrinationes in Terram Sanc- – 20 tum (Pèlerinage en terre sainte) de Bernard Von Breydenbach publiés à Mayence en 1486. (Venise et l'orient p. 306-307).

21 – القديس جاورجيوس ولد في كابا دوس في تركيا Cappadace ولعب دوراً رئيسياً في الكنيسة البيزنطية، وهو ايضاً شفيع مدينة بيروت ومخلصها من التنين.

- القديس أتيان عاش في القدس ورجم من قبل اليهود بعد أن اتهموه بالزندقة وتشويه افكار الرب وموسى وقد قادته السلطة اليهودية إلى خارج أسوار المدينة حيث رُكع على قدميه وقام اليهود برجمه حتى استشهد (انظر بالتفصيل Venise et l'orient) ص ٣٠٦و ٣٠٧ كذلك Gentili: op.cit.p.136-138.

Catarina Schmidt Arcangeli: la peinture "Orientaliste" à Venise du XVe au XVII siècle –22 page 133, 306-307, see Gentili Auguto: le storie di Carpaccio: Venezia, iturchi, gli Ebrei Venise 1996, page 55-56-136-138.

23-Patricia Fortini Brown: Venetian Narrative painting in the Age of Carpaccio, New Haven et Londres, 1988, p. 296-298.

Mason Rinaldi Stefania: Carpaccio, the Major Pictorial Cycles, Milan, 2000, p. 196-199.–24

المحور الثاني

الفنون الإسلامية بين الاستلهام وانتحال الآخر

- فن العمارة الإسلامية بين الهوية والتبعية

أ. د / عفيف البهنسي

- المظر الطبيعي في مخطوطات مدارس الفن الإسلامي: استلهام وإبداع

أ. د / احمد خليل

- الجمالية بين الغياب والحضور، بين ابن عربي وهايدغر

أ. د / شربل داغر

- تصوير المكان بين الفنون الإسلامية والفنون الغربية (ق١٤- ق١٦)

د / أمل نصر

- الإستشراق وهوية الفن العربي الإسلامي

أ. د / موليم العروسي

فـــن العمـــارة الإســـلامية بين الهـــوية والتبعيـــة

أ. د / عفيف البهنسي

مقدمة في تاريخ العمارة الإسلامية:

قبل أن تنفصل الفنون التشكيلية عن العمارة حديثاً، كانت العمارة الإسلامية وعاءً لجميع أشكال الفنون الزخرفية والخطبة والصور التمثيلية.بدأ ذلك في عمارة المساجد والمدارس والقصور منذ العصور الإسلامية الأولى في جميع الأقطار التي دانت بالإسلام شرقاً وغرباً.

ونحن في هذا البحث سنقتصر على العمارة الإسلامية في البلاد العربية، فالأوابد الأولى التي ظهرت في القدس مثل قبة الصخرة، وفي دمشق مثل الجامع الأموي، وفي جامع قرطبة مازالت الشاهد الأول على بداية ظهور فن العمارة الإسلامية في البلاد العربية وقد استلهمت من فنون العمارة السابقة. ومع توضح معالم الجمالية المعمارية التي عكست الفكر الإسلامي والآداب والتقاليد، توضحت معالم الفن المعماري الإسلامي وأسرار وحدته الجمالية وأسباب وتنوع أساليبه، هذا التنوع الذي عرفناه من خلال تعددية الرؤية، واختلاف البيئات الثقافية والاجتماعية في المنطقة الواسعة التي امتدت عبر جزء من ثلاث قارات، القارة الآسيوية (العراق وبلاد الشام والجزيرة)، والإفريقية (بلاد المغرب)، والأوربية (في الأندلس وصقلية)[١]. وكان الإسلام والعروبة عينين لجسم واحد هو جسم الهوية القومية والحضارية.

معنى الهوية المعمارية:

عند البحث عن هوية العمارة الإسلامية ومقارنتها مع غيرها من أنظمة العمارة نتساءل، هل تبدو هذه الهوية في قوام العمارة بوصفها سطوحاً وفراغات وخطوطاً وانحناءات وشراشيف وأدراجاً وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة بها، على جدرانها الخارجية أو الداخلية.

يتحدث المعماري المصري حسن فتحي[٢] عن هوية العمارة فيراها بسيطة ببساطة العمارة الريفية من حيث الكتل والفراغ والمشهد المنظوري، ومن خلال الزخارف التي تعززها العمارة ذاتها.

ونحن نرى العمارة أشبه باللغة , تحمل دلالات وتقوم بوظائف إنسانية واجتماعية وثقافية، إنها لغة فراغية تمثل الإنسان، وهكذا كان تاريخ العمارة هو تاريخ حضارة الإنسان الذي أنشأ هذه العمارة وتطورها بحسب حاجاته وطموحاته وذائقته.

الارتباط بالفكر الإسلامي:

منذ فجر الإسلام استلهمت العمارة الأنظمة التي كانت سائدة في البلاد التي انتشرت فيها الإسلام، وبخاصة أنظمة الفنون الكلاسية والفنون الفارسية. ومع وضوح الثقافة والفكر الإسلامي والتقاليد الاجتماعية، ابتدأت العمارة الإسلامية بالتميز والاستقلالية، نرى ذلك واضحاً في تطور نظام عمارة جامع قرطبة، بدءاً من القسم الذي أنشأه عبد الرحمن الداخل مستوحى من المسجد الأقصى والجامع الأموي بدمشق، إلى الأقسام التالية التي أنشأها عبد الرحمن الثاني وهشام والمنصور، هذه الأقسام التي حددت معالم عمارة مستقلة وأبرزت جمالية معمارية ثابتة مازالت أساساً في تكوين فن العمارة في جميع العصور، وجميع الأقطار العربية.

ومع أن العقيدة الإسلامية التي تعتمد على مصادر الشريعة الأصلية، كانت هي الأساس في تكوين العمارة الإسلامية[٣]، فإن ثمة مجموعة من التعاليم قدمها الفقهاء تعريفاً بشروط هذه العمارة، ففي العام ٣٧٦، قدم ابن الرامي في كتابه (الإعلان في أحكام البنيان)[٤] قواعد تنظيمية وصحية هامة، كما توسع في الحديث عن الأحكام المعمارية وآثارها. ويتحدث ابن قتيبة[٥] عن شروط السكن، سواء أكان خيمة أو مبنى. كما حدد المسعودي[٦] شروط الاختيار الجغرافي في البيئة البدوية لإقامة المنازل المهدومة.

الارتباط بالمجتمع:

تنوع النظام الاجتماعي في البلاد العربية بسبب الاختلاف البيئي والجغرافي، أي وجود المدن في المناطق الساحلية، أو الجبلية، أو الصحراوية، أو بسبب الاختلاف بالعادات والتقاليد، أو الاختلاف بالمستوى الثقافي الموروث والمتمثل بالتراث المعماري وبالآثار المنتشرة في الأقاليم

والمناطق المتباعدة، الإقليم العراقي والإقليم الخليجي والجزيرة العربية، وإقليم مصر والسودان، وإقليم الشمال الإفريقي المغربي والإقليم الأوربي الإسباني.

كانت هذه الأنظمة الاجتماعية المختلفة الاسباب في اختلاف أساليب العمارة، وقد يكون من الخطأ تصنيف هذه الأساليب بحسب نظام الحكم، الأموي، العباسي، الفاطمي، الموحدي...الخ كما أنه من الخطأ تحديد الأساليب بحسب موقعها الجغرافي، ويبقى الأنسب تحديدها بحسب الأنظمة الاجتماعية التي ورثت تقاليدها الثقافية، ومن ثم التقاليد المعمارية، أي من طبيعة النظام الاجتماعي الذي تشكل بفعل التراث القائم والتاريخ والعادات واللهجات وطريقة الحياة واللباس. وبصورة عامة تبقى العمارة جزءاً من نسيج المجتمع وبنيته الفكرية، ويتميز المجتمع العربي بانتمائه الأسري والقبلي، وبارتباطه الروحي بالقيم الإسلامية وبالقيم الطبيعية والإنسانية.

المقياس الإنساني:

تقوم العمارة الإسلامية على احترام حاجة الإنسان من العمارة، وتتلخص هذه الحاجات بالإسكان، والأمن والراحة، والمتعة. وقد تبدو هذه الخصائص عامة في جميع أشكال العمارة في العالم، ولكن نظرة سريعة إلى نظام العمارة في الغرب مثلاً، القديم منها والحديث، نجد أنها تقوم على احترام القواعد والأنظمة المعمارية الثابتة، كالنظام الدوري والإيوني والكورنثي في الفنون الكلاسية، ثم النظام الباروكي، وحتى أنظمة العمارة الحديثة.

لقد اتبعت أوربا دائماً النظام المعماري الرياضي الذي فرضته ثابتاً على جميع أشكال العمارة ووظائفها، دون الاهتمام بالمعايير الإنسانية، وكان الاهتمام بالغاً بالشكل الخارجي وبكتلة العمارة وبتداخل هذه العمارة »البرانية« مع فن النحت والرسم في تحديد نظام العمارة، على عكس العمارة الإسلامية التي اعتمدت دائماً على المقياس الإنساني Human scale.

ويتجلى هذا النظام في التركيز على داخل العمارة، حيث تتحقق الوظيفة الأساسية للإسكان والمعيشة، ولذلك حملت هذه العمارة طابع »الجوّانية« دون الاهتمام بالمظهر الخارجي. والأصل في هذه العمارة هو القسم المكشوف إلى السماء، والذي يسمى »الفناء« أو »الحوش« أو »الصحن« في المساجد، وحول هذا القسم تقوم المنشآت في طابقين، أهمها الإيوان وهو غرفة بدون جدار رابع تطل على الفناء، وعلى طرفيه القاعات العالية وقد زينت بروائع الزخارف الخشبية والرخامية، ويزيّن جدران الغرف المحيطة في الطابق الأرضي مداميك متناوبة باللون، تزيد في جمالها أقواس من »الأبلق«، وهو زخارف نجمية ملونة ومتنوعة مصنوعة من بلاط ملون مغروس على الألواح الحجرية. ويمتلئ فناء المبنى بأشجار

الليمون والنارنج وبالياسمين والورد وفي وسط الفناء بركة مياه واسعة.

ولا يقتصر المقياس الإنساني على هذه العناصر الجمالية الغنية التي يتمتع بها الساكن، بل إن الفناء يشكل رئة السكن، يحفظ نقاوة الجو ويحقق التكيّف مع الحرارة والوقاية من الضجيج الخارجي. وأبانت التجارب أن الهواء الخارجي لا ينفذ إلى فناء الدار، بل يحوّم فوقه محافظاً على استقرار الهواء ودرجة الحرارة فيه، ثم إن القاعات والغرف ترتفع عن مستوى سطح الصحن، فلا تفسح للهواء البارد فرصة النفاذ إلى داخل الغرف.

وتقوم المصاطب المرتفعة «الطزرات» في القاعات الكبرى بدور هام في صد الهواء البارد المتحرك على سطح القاعة المنخفض.

ثمة طريقة للتكييف الطبيعي سرت في العمارة الإسلامية تعتمد على الملاقف (ج. ملقف) أو ما يسمى (البادغير)، وهو برج يعلو المبنى يسهل دخول الهواء عبره إلى أكثر أقسام المبنى ليحقق التكيف الحراري بشكل طبيعي.

الوحدة والتنوع:

ترتبط العمارة الإسلامية بمنطلقات العقيدة الإسلامية، وهي التوحيد، وبالتعاليم الثقافية والأخلاقية التي وردت في مصادر الشريعة الإسلامية، والتي حضّت المؤمن على العمل المسؤول كما شجعته على الزينة، وربطت بين الجمال والكمال، ودعت إلى تعددية الرؤية والحكم «ولا تزر وازرة وزر أخرى». وحمّل الدين الإنسان أمانة صعبة، وجعله مسؤولاً عن عمله الحر.

وتبدو هذه التعاليم في نظام العمارة الموحدة، بحكم المبادئ الإنسانية والاجتماعية، والمتنوعة بفعل الحرية المسؤولة. وجميع آيات العمارة الإسلامية المتنوعة تؤكد حرية الإبداع عند المعمار، ومن الصعب قبول الزعم بأن سبب هذه التعددية هو اختلاف توجيهات الحكام والدول المتعاقبة، فالإبداع المعماري إنجاز يخصّ المعمار ذاته، ويعبر عن رؤيته وعن رغبته في أن يكون أقرب إلى الناس، لإرضاء حاجاتهم السكنية ومتعتهم الجمالية.

الوظيفة:

كان على المعمار أن يربط إبداعه أولاً بالوظيفة السكنية، فيصنع برنامجاً يخدم تنوع هذه الوظيفة، سواء أكانت تعبديّة، أو تعليمية، أو صحية، أو مدفنية، أو تجارية، أو سلطانية، وأدرك

أن لكل من هذه الوظائف توصيفات معمارية، آتقنها وعمد إلى تطويرها وتحسينها وتنويعها. وهكذا صاحب تطور الوظائف وتعددها تطور الجمالية المعمارية، وبدا ذلك في قبة الصخرة في القدس، و قصور الحمراء في غرناطة، وفي مدرسة السلطان حسن في القاهرة .

عوامل التبعية:

في العصر الحديث ظهر تيار العولمة جامحاً يقوم على تنظيم استثمار الآخر. هذا النهج الاستعماري الجديد الذي ظهر في عالم الاقتصاد عن طريق وحدة السوق العالمي، وحرية التجارة، ووحدة الاقتصاد. وليس من شك أن هذا التيار الذي انطلق من أمريكا وأوربا أولاً والذي ادعى أنه تيار أخلاقي يسعى إلى رفع مستوى الحياة في الدول الضعيفة، كان مجرد أفخاخ(٧).

لقد أصبح تيار العولمة مصيراً عالمياً يفرض انحرافاً عن المسار القومي بفعل غلبة قوة الآخر الذي يفرض نفسه بوصفه العالم. وكان على الدول المستكينة له أن تعمل ما استطاعت على تجنب هذه الأفخاخ، وبخاصة فخ القضاء على الهوية والذاتية الثقافية المتمثلة باللغة والآداب والفنون والعمارة والتراث.

ويجب الاعتراف أن المنظمات الدولية كاليونسكو أو الإسلامية (اسيسكو) أو العربية (الكسو)، مازالت تضع خططاً جدية لحماية الهوية الثقافية والتراث الإنساني المتنوع، ولابد أن تقوي الدول العربية ارتباطها بمبادئ هذه المنظمات وشرعيتها لكي تحصّن نفسها من تيارات العولمة الاقتصادية وأفخاخها.

لقد أكدت المنظمات الثقافية كلها على ضرورة حماية الهوية القومية، لأنها الطريق لإغناء الثقافة العالمية، فالعولمة Globalization تختلف عن العالمي Mondialism التي تقوم على مبدأ أن العالم ليس هو الغرب فقط كما هو الأمر في العولمة، بل هو جماع الدول الكبيرة والصغيرة التي تؤلف الكون الإنساني، وهي تتغذى وتزدهر بازدهار جميع الحضارات , ولا يمكن حصر الحضارة العالمية بمنجزات حضارة واحدة، مهما كانت أهمية هذه الدولة القطبية الأقوى.

ومع ذلك تسربت ثقافات الدول الكبرى إلى الدول الصغرى، وبخاصة ثقافة العمارة، وذلك بفعل تقارب الوظائف المعمارية الجديدة، وبفعل هيمنة التقنيات الحديثة والمواد الإنشائية الجديدة، وسيطرة وسائل النقل الحديثة على تخطيط المدن، وتحول النظام المعماري من خدمة السكان إلى خدمة الشوارع والطرقات المخصصة لتلك الآليات الجامحة.

تبعية التعليم المعماري:

رافق تسرب بدعة العمارة الحديثة، تنظيم تعليمي أكاديمي يبحث في تاريخ العمارة الوافدة منذ العصور القديمة إلى عصر النهضة والباروك والعمارة الحديثة، وفي التعمق في جمالية هذه العمارة بوصفها العمارة العالمية. ولقد رافق هذا الضلال الأكاديمي، قصور واسع وشامل في تدريس جمالية العمارة الإسلامية ونظمها وتاريخها، والتعمق في دراسة شواهدها الضخمة، على الرغم من أن الاهتمام بهذه العمارة ابتدأ منذ أكثر من قرن في دراسات الآثاريين والمعماريين الأجانب، ونحن ما زلنا ننهل معارفنا عن العمارة الإسلامية من كريزويل ومارسيه وأمثالهما.

لقد أدى هذا الإهمال في الكشف عن التراث المعماري القديم , ودراسة الأوابد القائمة في قرطبة والقيروان والقاهرة وحلب ودمشق، والتعمق في طرق إنشائها وفي معالمها الجمالية ومنطلقاتها الإبداعية، إلى إهمال في توصيف معالم العمارة الحديثة التي تسعى إلى تأصيل مبادئها حماية للهوية الثقافية التي تحدثنا عنها.

إن أسوأ اختراق لهذه الهوية هو الاهتمام بتدريس العمارة الهجينة والتأكيد على أهميتها وعالميتها في مناهجنا التعليمية . وتسعى المنظمة الإسلامية للثقافة والتربية والعلوم في الرباط إلى درء هذا الاختراق.

اقتحام التقنيات:

اعتمد المعمار الإسلامي على مواد إنشائية طبيعية، الطين والحجر والخشب، وتمكنت هذه المواد الطبيعية من الحماية الكافية للمبنى، بسبب قوة عزلها، كما حققت اقتصاداً كبيراً في نفقات الإنشاء، نظراً لتوفر هذه المواد من الطبيعة، ملكاً عاماً للناس جميعاً. ولعل أهم ما حققته هو دعم الاقتصاد، فنحن ننفق النقد الصعب على استيراد الحديد والألمنيوم للإنشاء وعلى التجهيزات التقنية الحديثة للتكيّف مع الطبيعة، ولتخفيف مساوئ العمارة الحديثة التي احتاجت المصاعد لتأمين الانتقال إلى الطوابق العليا. فلقد أصبحت العمارة الحديثة أسيرة التقنيات المستحدثة لإقامة عمارة إسمنتية برجية لا تعتمد على الأعمدة الداعمة أو على السقوف الخشبية.

وينتقد حسن فتحي[٨] هذه التقنيات وبخاصة استعمال الأسمنت بديلاً عن الطين، ذلك لأن الأسمنت مادة ناقلة وليست عازلة، ويدعو إلى استعمال الطين مع الإفادة ولاشك من المواد المستحدثة التي تساعد على تحسين هذه المادة الطبيعية الرخيصة والمتاحة.

اقتحام الحداثة المعمارية:

ظهرت الحداثة منذ أكثر من قرن كامل في الفكر والفن والعمارة. وفي عام ١٩٨٦ أقيم معرض في أكاديمية الفنون الجميلة في لندن تحت عنوان «تراث الحداثة» وذلك بمناسبة الاحتفال بمرور مئة سنة على ولادة لوكوربوزيه Le Corbusier، المعمار الفرنسي السويسري (١٨٨٧-١٩٦٥). وفي هذا المعرض[٩] قدمت نماذج لثلاثة من رواد الحداثة المعمارية هم: نورمان فوستر Foster الذي وصل القمة في استعمال التقنيات الحديثة. وريتشارد روجرز Rogers المشارك مع بيانو Piano في تصميم بناء مركز بومبيدو في باريس، وجيمس سترلينغ Stirling مصمم متحف شتات غاليري في شتوتغارت - ألمانيا. ولقد أفادتنا زيارة هذا المعرض للتعرف على ثورة الحداثة في العمارة على الهوية والتاريخ والتراث.

كانت الحداثة البديل الأكثر وضوحاً في عمارة ما بعد الحرب العالمية الثانية في البلاد العربية، ولقد بلغت الحداثة المعمارية الغربية إلى درجة التطرف في المباني الضخمة، مما أساء إلى طابع المدينة وإلى المقياس الإنساني، وإلى سيطرة الشارع ووسائط النقل في إعداد المخططات العمرانية. ولقد انتقدت الحداثة المعمارية في الغرب واشتد دعاة عمارة ما بعد الحداثة[١٠] التي تعود إلى التراث والجذور والتنوع المعماري عبر العصور[١١].

التحرر من التبعية: "البحث في التاريخ والذات"

تعتمد العمارة منذ بداية التاريخ على تلبية حاجة الإنسان. وتتطور هذه الحاجات مع تطور الوظائف الحضارية، وتطور مفهوم الإبداع من التقليد إلى الابتكار والخلق، ومن الفطرية إلى الحداثة، ويتمثل هذا التطور في أشكال التراث المعماري عبر التاريخ. ابتدأت طلائع البحث في التراث المعماري منذ بداية حملات الرحالة المكتشفين، وبداية نشاطات المستشرقين، وعلماء الآثار والمؤرخين.

ومع أن هذه المحاولات التي تبدو علمية في ظاهرها، كانت لأغراض سياسية في حقيقتها، تسعى إلى التعرف على أسرار الشرق، أو لتأكيد تفوق الغرب على الشرق كما يرى إدوار سعيد في كتابه عن الاستشراق[١٢]، إلا أنه لا بد من الاعتراف أننا ابتدأنا بالتعرف على معالم التراث المعماري من خلال مؤلفات مرجعة[١٣].

وكان علينا أن نعيد قراءة هذه المؤلفات على ضوء تصحيح وجهات النظر التي ترى أن نشأة العمارة الإسلامية تدين إلى المؤثرات المعمارية الراهنة في بداية ظهور الإسلام، مما جعل المرحلة الأولى من تاريخ العمارة الإسلامية، مرحلة انتقالية لم تلبث أن ظهرت مرحلة تكون الهوية المعمارية في عمارات سامراء والرقة العباسية، والقاهرة الفاطمية، والأندلس الأموية.

الوعي والنهضة المعمارية:

بدا واضحاً تغريب الجدار العربي الإسلامي في طغيان العمارة الهجينة وتأثيرها على الهوية القومية، ظهرت انتقادات بدت أولاً خافية، ثم بدت أكثر وضوحاً في المنظمات الدولية والعربية والإسلامية التي شجعت الاتجاه نحو عمارة قادرة على تخفيف طغيان العمارة الهجينة وإبراز معالم العمارة الأصيلة التي تجلت في منجزات معمارية استحقت جوائز هذه المنظمات، مثل منظمة الآغا خان، ومنظمة المدن العربية ووجوائز اللجنة الدولية لحماية التراث الحضاري الإسلامي.

لقد اعتمدت هذه الجوائز على قواعد تتلخص في تقديم دراسات ومشاريع تكشف عن معالم جمالية مستمدة من التراث في جميع عصوره.مع محاولة التكيّف مع الوظائف الجديدة، والحاجات المدنية والوسائل التقنية المستحدثة. ولقد حققت هذه الجوائز التشجيعية نتائج هامة في توصيف مستقبل العمارة الإسلامية في البلاد العربية، سعياً لحماية الهوية المعمارية، ولكن مع التعايش السلمي مع تيارات العمارة في العالم، بعيداً عن التبعية والاستنساخ، وبرز من المعماريين الناجحين في هذه الجوائز أسماء من أمثال جمال بدران، وجعفر إبراهيم طوقان، وصالح لمعي مصطفى، ورفعت الجادرجي، وعبد الباقي إبراهيم.البحث عن معالم الأصالة المعمارية:

مازال التراث المعماري ماثلاً يشكل الدرس الأول في خطاب الأصالة المعمارية، ومازال قادراً على مجابهة تحدي الحداثة والغزو الثقافي والعمارة الوافدة مع الحداثة والتقنيات المبتكرة.

والدرس الأهم في خطاب الأصالة هو الهوية القومية التي أصبحت مناط النهضة الثقافية والفنية والمعمارية. ولقد تأكدت معالم هذه الهوية الثقافية القومية في الخطة الشاملة التي اشترك في إعدادها عشرات المفكرين العرب تحت رعاية المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم[١٤].

وثمة درس هام في توضيح معالم الأصالة تمَّ في البحث في جمالية العمارة، وفي إقامة علم جمال معماري مستقل عن قواعد علم الجمال الغربي.

ونحن نعترف أن خطاب الأصالة هو من أهم ما سعيناه لتوضيح معالمه من خلال دراسات معمقة لتاريخ العمارة الإسلامية، ولقواعدها الإنشائية والجمالية، اعتماداً على الفكر المعماري الإسلامي، وعلى مشاركات طويلة الأمد قمنا بها في عملية البحث والتنقيب الأثري خلال عقدين (١٩٧٠-١٩٩٠). وهكذا تكونت لدينا رؤية تزداد وضوحاً في توصيف مفهوم الجمالية العربية في الفن والعمارة[١٥].

حددت الوحدانية الإسلامية ملامح الحضارة بجميع أشكالها، وبخاصة العمارة بميزاتها الاستعمالية والفنية. وتتحدد الوحدانية بالمثل المطلق وهو الله تعالى، هذا المثل الذي يحدد جمالية العمارة والفن، كما يحدد الأصالة التي مارسها الناس جميعاً على اختلاف طبقاتهم ومذاهبهم، ويفسر المثل الأعلى الجانب الروحي في فن العمارة الذي يتوضح من خلال مبدأ الفناء الداخلي الذي تحدثنا عنه، ومن أنه القناة التي تحيل الساكن إلى ذاته للتواجد مع الملأ الأعلى.

لقد حققت العمارة الأصيلة ارتباط المؤمن بمثله الأخلاقية والجمالية والإنسانية، ويتجلى الرابط المادي في ارتباط العمارة بالوظيفة والمنفعة. ويبقى اندماج الموضوعي والذاتي في العمارة الإسلامية من أهم خصائص الأصالة المعمارية، إلى جانب التزام الوحدة الجمالية في نطاق تعددية الأساليب والمدارس.

ولابد من الانتباه من أن التوازن بين المنفعة والإبداع بين الذاتية والموضوعية بين المادية والروحانية الذي يتمثل في العمارة الإسلامية الأصيلة، يعدّ من أهم منطلقات العمارة العالمية بعد الحداثية، أو يعني هذا أن العمارة الإسلامية تمسكت بقيم صالحة دائماً للمستقبل وللتطور والإبداع.فن العمارة في ما بعد الحداثة:

بعد أن وصلت الحداثة إلى القطيعة الكارثية عن التاريخ والتراث والإنسان، ظهرت أفكار نقدية جارحة، ونحن نشارك الصديق رفعة الجادرجي في نقده عندما يقول، إن الحداثة أورثت أزمة لم يسبق لها مثيل في الوصول إلى هذه العمارة الملوثة.

ولعل الوقوف عند مصطلح ما بعد الحداثة Past modernism الذي تحدث عنه جنكز Genkes[١٦] وجماعته، يفسر العجز عن وضع برنامج محدد لمستقبل العمارة. وإذا كانت الحداثة مازالت مستمرة لم تلفظ أنفاسها بعد كما يقول هابرماس، فإنها تبقى الطريق المؤدي حتماً إلى العودة إلى التراث كما يرى بولو[١٧]، وكما أراده حسن فتحي عندما رأى أن الحداثة كانت السبب إلى عودة العمارة إلى قواعدها الأولى، حيث يتحد المهندس والمعلم المعمار في ترتيب قواعد العمارة الأصيلة، الأول بتقنيات العصر وعلومه، والثاني بتقاليده المعمارية التراثية، وتلقائيته الإنسانية.

وبصورة عامة تتجه العمارة بعد الحداثة في الغرب إلى العودة إلى الجذور مع حرية الانتقاء والتوليف بين الطرز المتعاقبة عبر التاريخ، وهذا ما يؤكد قول بولو السابق ويقرب المسافة إلى مفهوم العودة إلى الأصالة الذي نتحدث عنه.

تطوير طرائق تدريس العمارة الإسلامية:

تفتقر أكثر الكليات في العالم العربي إلى تدريس مادة العمارة العربية، تاريخاً وتراثاً وجمالية. وتنصرف بتحيّز كامل إلى التعمق والتوسع في فن تدريس العمارة العالمية من جميع العصور المعمارية، وعندما تفتحت الأبصار لتأصيل العمارة العربية الحديثة لم تساعد هذه الكليات في تصحيح مسار العمارة بالاعتماد على مراجع أكاديمية أو نقدية، وعلى جيل من الجامعيين قادر على إنقاذ العمارة من الهجانة، ومن طغيان تيار العولمة الجارف.

لقد أصبح على معاهد العمارة التأكيد على تدريس العمارة الإسلامية وفق مقرر واسع يتضمن دراسة علم التاريخ الإسلامي وعصوره، ودراسة تاريخ الحضارة الإسلامية وبخاصة حضارة العمارة ومعالمها الجمالية، على أن يكون تدريس العمارة بوصفها فناً وعلماً، فن له مدارسه ومبدعوه وأنصاره، ثم هي علم يخضع لقواعد ونظريات ومعادلات نقدية، تعتمد على الفكر الإسلامي وعلى حفريات ميدانية منهجية أثرية، مع دراسة التقنيات التقليدية والمستحدثة.

إن الغرض من تطوير تعليم العمارة الإسلامية التأكيد على أهميتها وبيان خصائصها والتعرف على أهم الشواهد، والاعتماد على البرامج الحاسوبية التي تساعد على الاستزادة بالمعارف والشواهد والمصادر التي تهيئ لحلقات البحث وللرسائل الجامعية في صفوف التدريس العالي.

الهوامش

١- تحدثنا في تاريخ العمارة الإسلامية في المؤلفات التالية:- العمارة العربية الهوية الوحدة والنوع: المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، روما - موسوعة التراث المعماري الإسلامي (مجلدين) نشر دار الشرق، دمشق، ٢٠٠٢. - خطاب الأصالة في الفن العمارة، نشر دار الشرق، دمشق، ٢٠٠٤. - الفن الإسلامي : دار طلاس، دمشق . ١٩٨٦. - المدينة العربية الإسلامية: الحوليات الأثرية ، المجلد ٢٦ ، دمشق.

٢- حسن فتحي العمارة من أجل الفقر، ترجمة لكتاب :

Fathi Architecture for poor - Chicago Uni: 1973

٣- انظر كتاب الزركشي «إعلام الساجد بأحكام المساجد» طبع وزارة الأوقاف - القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٢٦.

٤- انظر رسالة ماجستير للباحث عبد الرحمن صالح الأطرم (جامع الإمام محمد بن سعود).

٥- ابن قتيبة: عيون الأطباء ج١ ، طبع دار الكتاب العربي.

٦- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢، ص٤٨-٦٥.

٧- بيتر مارتين وشرمان: فخ العولمة، عالم المعرفة، الكويت، ٢٣٨.

٨- حسن فتحي العمارة من أجل الفقر: نفس المرجع

٩- Foster- Rogers, Stirling: The Modern Tradition New Architecture (Royal Academy of Arts) London- December 1986

١٠- Ch. Jencks: L' architecture Postmodern- Paris 1978

١١- عفيف البهنسي: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن والعمارة، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة.

١٢- إدوار سعيد: الاستشراق، دار الكتاب العربي، بيروت.

١٣- K. Creswell: Early muslem architecture -N.Y Hasker 1073 p 103.

١٤- عفيف البهنسي: خطاب الأصالة في الفن والعمارة، دار الشرق، دمشق، ٢٠٠٤

١٥- د. عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.

١٦- جنكز -نفس المرجع.

١٧- P.Poulot : Patrimoine et Modernite - Paris - ١٩٩٨

١٨- د.عفيف البهنسي: منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية، طبع اسيسكو، الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية.

المنظر الطبيعي في مخطوطات مدارس الفن الإسلامي..
استلهام وإبداع

أ. د / أحمد خليل

مقدمة:

يعتبر المنظر الطبيعى في صور المخطوطات الإسلامية منذ القرن الثاني عشر الميلادي حتى القرن الثامن عشر الميلادي من العناصر الهامة في تطور الموضوع في التصوير الإسلامي فلا تخلو منمنمة إلا نادراً من منظر خلوي سواء كان هذا المنظر بسيطا كشجرة أوشجرتين أو بعض النباتات المتناثرة في أرضية الصورة، أو كان متعدد العناصر فيدخل في تكوينه الجبال والصخور والأنهار والأشكال المعمارية والسماء لذا نستطيع أن نقول أن المنظر االطبيعى هو قوام التصوير في المخطوطات الإسلامية.

المنظر الطبيعي في المدرسة العربية:

لم تعرف البيئة العربية قبل الإسلام التصوير فناً كما عرفته الأمم الأخرى، ومن ثم لم يظفر العصر الجاهلي بشيء من التصاوير، ولعل بُعد الأمة العربية في جاهليتها عن التصوير كان له أثره فيما بعد حين أظلها الإسلام فكانت أميل إلى البعد عن التصوير، على أن البيئة العربية لم تكن كلها على دين الإسلام بل ظل بعضهم يدينون بالوثنية واليهودية وبالمسيحية، ومع ذلك لم يكن لهؤلاء تصاوير فيما عدا تصاوير السريان اليعاقبة والديانات الأخرى من المسيحيين الشرقيين، وهو ما يبرهن على أن البيئة العربية لم تكن مغرمة بالتصوير، وظل هذا التأثير الاجتماعى الذي صرف العرب عن الأخذ بالتصوير ممتداً فى عهود الإسلام الأولى إلى أن كانت تلك الصلات التي عقدت بين الشعوب العربية وشعوب أخرى ذات حضارات مختلفة عن الحضارة العربية وتحمل فنوناً مختلفة منها فن التصوير، وهناك كانت نشأة المصورين العرب حيث تتلمذوا على الفنون التصويرية لتلك الأمم المختلفة مسيحية وبيزنطية

وساسانية،غير أنهم كانوا لا يزالون قريبي العهد بتعاليم الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ كان الإسلام حريصاً ألا يكون بين العبد وبين ربه شاغل من رسوم وصور، فخلت المساجد الأولى من كل رقش أو نقش ومن الإسراف في مباهج الحياة ، كما بُعد التصوير أيضاً عن التشبيه ورسم الكائنات الحية.

نشأة المدرسة العربية :

ازدهرت المدرسة العربية أولي مدارس التصوير الإسلامي في تصوير المنمنمات الملونة التي تزين بها المخطوطات منذ القرن السادس الهجري - الثاني عشر الميلادي، و انتشرت مراكزها الفنية كفروع محلية لها في جميع أنحاء العالم الإسلامي، والغالب أنها انطلقت من العراق وكان لها في هذا البلد وقتذاك أكثر من مركز فني من أهمها مدينة بغداد عاصمة الخلافة العباسية ومدينة الموصل وديار بكر وكذلك في وسط الكوفة والبصرة، ثم انتشرت في سورية ومصر، كما انتشرت في إيران وبخاصة خلال عصر السلاجقة واستمرت فترة طويلة جنباً إلى جنب مع المدرسة المغولية في التصوير الإسلامي بإيران إبان العصر المغولي، كما امتدت المدرسة العربية إلى شمال إفريقية وإلى الأندلس.

خصائص المنظر في المدرسة العربية:

تغلب على مدرسة التصوير العربي (مدرسة بغداد) الرسوم الآدمية بما فيها من حياة وقوة غير ملقية بالاً لتفاصيل أجزاء الجسم ولا لتفاصيل التشريح ولا الالتزام بالنسب بين الأعضاء مهملة جانباً العواطف والانفعالات كما كانت تصور الوجوه الآدمية بملامح خالية من التعبير وكأنها أقنعة، ولم تعن هذه المدرسة بتمثيل الطبيعة عناية الفنون الصينية أو الغربية ولم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما الطول والعرض أما العمق فلا وجود له ومن الملاحظ أن المدرسة العربية قد حققت نجاح في رسم الحيوان لاسيما الحيوان المستأنس في البادية العراقية من خيل وإبل، فأبدعت في دراسته جمالياً وفنياً.

وتميل المدرسة العربية في الرسوم النباتية إلى التنسيق الزخرفي حيث أدى ذلك إلى الخروج عن الحقيقة المرئية للنبات، وعلى الرغم من ذلك فثمة رسوم نباتية جاءت محاكية للطبيعة، أما فى تصوير العمائر فنراها قد التزمت أسلوب التشكيل الخطى والاصطلاحي، وكان مصوري هذه المدرسة لا يميلون إلى استخدام الألوان الزاهية الخاطفة، وكانوا إذا حاولوا تصوير اضطرابات المياه أو تلك العقد التي تحملها سيقان الأشجار عبّروا عن ذلك بما يشبه

الأشكال الحلزونية وقد أخذ المنظر الطبيعي في هذه المدرسة جانباً ثانوياً حيث لم يهتم المصورون بالبعد المنظورى حيث كان المصور يفترض أن المشاهد يستطيع أن يرى المشهد كله دون أن يحجب بعضه بعضاً، أما الإحساس بالعمق والإيهام بالبعد الثالث فقد وصل إلى التصوير الإسلامي بالتدريج ابتداء من القرن التاسع الهجري - الخامس عشر الميلادي مع ظهور المدرسة التركية والاتصال بالغرب.

ومن أهم الخصائص التي تميز المدرسة العربية في تصوير المخطوطات هي تحوير الطبيعة، فالرسوم النباتية يتنوع أداؤها كثيراً في هذه المدرسة، ولكن الملاحظ أن المصور كان يهدف إلى رؤية تعتمد على الفهم أكثر ما تعتمد على حاسة البصر مما أدى إلى ظهور التحوير، غير أن هذا التحوير تختلف درجاته فثمة رسوم نباتية تحتفظ بقربها من الطبيعة رغم التحوير، بحيث نستطيع أن نميز أنواع الأشجار أوالفاكهة، بينما نرى المصور يخرج عن الواقعية خروجاً تاماً في بعض الأحيان.

استلهام أساليب الشرق الأدنى:

كان المصور في المدرسة العربية يستمد أسلوبه من رسم أنواع النبات من الصيغ المنتشرة في الشرق الأدنى قبل الإسلام، وفي الحقيقة أن هذا الأسلوب هو ثمرة تفاعل ومزج بين عناصر فنية مختلفة- كأشكال الأسماك السابحة في الماء الذي كان يرسم على هيئة تموجات، وأشكال القوارب التي رسمت من الوجهة الجانبية حيث امتلأت بالناس، وكانت قد عُرفت في بلاد الرافدين وبلاد الشرق الأدنى منذ عهد البابليين والآشوريين، وقد بدأت تظهر الملامح الأولى لتصوير المنظر الطبيعي في مخطوطات المدرسة العربية في مخطوط كتاب البيطرية الذي نسخه على بن حسن بن هيبة الله في بغداد سنة ٦٠٥ هجرية- ١٢٠٩ ميلادية حيث نجد ملامح تمثل المرحلة المبكرة من مراحل تصوير المنظر الطبيعي في المدرسة العربية والتي تميزت بالبساطة التامة فصورها لا تحتوى على خلفية ورسمت الأرضية على شكل خط قوامه أوراق الشجر تخرج منها في بعض الأحيان أوراق نباتية محورة وهى تمثل صورة لفارسين فوق صهوة جوادهما وهي منمنمة تحمل مميزات المدرسة العربية المتمثل فى خط الأرض والنباتات المحورة المبسطة.

المنظر الطبيعى عند المصور الواسطى:

يُعد المصور يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى من أعلام المصورين العرب المبكرين كما

يُعد مثلا رائعاً لأسلوب التصوير الإسلامي في بغداد وقد أوضح لنا هذا المصور الماهر المشاهد الأدبية من مقامات الحريري المؤرخة ٦٣٤ هجرية - ١٢٣٧ ميلادية. وكانت تصاويره تمثل أصدق تعبير وأوسع دراسة للمجتمع الإسلامي في بغداد وطبقاته المختلفة آنذاك، فالمنمنمات التي صورها في هذا المخطوط هي شواهد فنية توضح ما كانت عليه تلك العاصمة الإسلامية من رقيّ اجتماعي في تلك الفترة الزاهرة، والواسطى كما يتضح ذلك من اسمه ينحدر من مدينة واسط وهي مدينة تقع بين مدينة البصرة ومدينة الكوفة، ورسوم الواسطى للمنظر الطبيعي بشكل خاص تتميز بالنضج المستند إلى منابع تاريخية ورثها الواسطى من فنون حضارات الشرق الأدنى، فما أبدعه من تصاوير مشابهة لرسوم النحت الآشوري، خاصة رسوم الأسماك السابحة بين أمواج المياه، وأشكال القوارب المملوءة بالناس، إضافة إلى تشابه التكوين الإنشائي لمرسومة الواسطى مقارنة بالتكوين الإنشائي للنحت البارز الآشوري.

وفى منمنمة مصورة تمثل أبا زيد السروجي والحرث بن همام في قرية وهي من مخطوط مقامات الحريري رسمت سنة ٦٣٤ هـ - ١٢٣٧ م. استخدم فيها الواسطى النبات في عدة صور مثل الأشجار والأزهار كحل للتكوين وذلك لملء الفراغ لكي يحقق توازنا بين العناصر الأخرى من أشكال وأحجام وألوان ، الأشجار أيضاً بدت أشبه ما تكون بالأعشاب البحرية العملاقة وكذا الأزهار التي جاءت محورة تحويراً كبيراً أما الخلفيات المعمارية فقد اتسمت بالواقعية والتعبيرية، حيث اعتمد فيها على الأسلوب الخطي الذي يعتمد على تصوير الأشكال بالخطوط أكثر من تركيزه على الكتل والتظليل.

والواسطي في هذا المخطوط لم يستخدم إلا عدداً محدوداً من الألوان وإن كانت تبدو كثيرة وقد استخدم المغرة الذهبية إلى جوار الأرجواني الداكن والأخضرالزيتوني والأزرق البنفسجي، وهو عندما يستخدم اللون الأصفر على سبيل المثال وسط مساحة معتمة يبدو الأصفر أشد تألقاً، على حين يخبو نفس اللون ويميل إلى الرمادي إذ ما أحاطه بلون أبيض وكذلك عندما يستخدم اللون القرمزي يتحول إلى بنفسجي بارد إذا ما أحاطه بلون أبيض على حين يتحول إلى لون أحمر مائل إلى البرتقالي إذا ما أحاطه بلون أزرق.

وقد سبق الواسطى بهذا الأسلوب فناني القرن التاسع عشر التأثيرين، كما كان يستخدم الألوان المنبثقة من درجات الأزرق للتعبير عن المستويات المتراجعة وألوان من درجات الأحمر والأصفر للتعبير عن المستويات المتقدمة[1] وقد طوع فيها رسم الأشجار والعمارة لتقوم بعمل حيزات لرسم الموضوع، ففي العمارة مثلاً استغل الأقواس لرسم مجموعة الأشخاص داخلها، وفي النبات استغل الأفرع لتحديد عناصر آدمية وحيوانية داخلها أيضاً، و بذلك قام بحل مساحات المنمنمة بحيث تخدم الموضوع المصور ولهذه الأسباب يُعد الواسطى بحق هو رائد المدرسة العربية في تصوير المخطوطات الإسلامية.

المنظر الطبيعى في المدرسة الإيرانية:

ظهرت في إيران عدة مدارس هامة في تصوير المخطوطات وهي المدرسة المغولية والمدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية والمدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية وهذه التسميات المختلفة ترجع إلى جنسيات الحكام التي تعاقبت في حكم منطقة إيران ونظراً لتنوع الرؤية الفكرية والسياسية لهؤلاء الحكام فقد انعكس ذلك على الأسلوب الفني لتصوير المنظر الخلوي في كل مدرسة على حدا.

أولا: المنظر الطبيعي في المدرسة المغولية الإلخانية في إيران ١٢٢١م - ١٣٣٦م.

استطاع (جنكيز خان) (وهذا الاسم معناه حاكم الحكام) أن يزحف بجيوشه على بلاد ما وراء النهر وشرقيّ إيران في سنة ٦١٨ هجرية - ١٢٢١ ميلادية. ولما مات جنكيز خان. عمل (هولاكو) على توطيد قدم المغول في إيران ثم ما لبث أن زحف بجيوشه على بغداد عاصمة الخلافة العباسية فاستولى عليها وقتل الخليفة المستعصم لتزول الخلافة العباسية في العراق سنة ٦٥٦ هجرية.١٢٥٨ميلادية. ثم أسس (هولاكو) أسرة الإيلخانيين التى حكمت إيران حتى سنة ٧٣٦ هجرية - ١٣٣٦ميلادية. ثم انقسمت إيران إلى دويلات تحكمها أسرات مثل أسرة آل مظفر وأسرة آل جلائر، وهكذا كان لظهور المغول واستقرارهم في حكم إيران أثر كبير في مميزات وخصائص التصوير الإسلامي في إيران ذلك لأن المغول جاءوا ولا يملكون من الحضارة والفنون كما كان الحال عليه في إيران تحت حكم السلاجقة. فقد وجدوا أنفسهم أمام حضارة استهوتهم فخضعوا لدين وثقافة الإيرانيين التي كانت تتبع المدرسة العربية في أسلوب تصوير المنظر الطبيعي حيث يتضح فى ذلك رسم النباتات المحورة في شكل مبسط يشبه إلى حد كبير أسلوب المدرسة العربية، إلى أن ظهر طراز جديد متميز يجمع بين الطابع المغولى والصيني، ولم يعتنق المغول الإسلام إلا بعد فترة حكم ليست بالقصيرة بعد غزو المغول لبلاد إيران والعراق، وقد استعان المغول بفنانين ومصورين من الصين، فأصبحت التأثيرات الصينية من القوة بحيث غيرت الطابع العام للصورة التي اعتادا لمصورون في إيران عليها.

مميزات المنظر في هذه المدرسة:

اعتنى المصور في المدرسة المغولية بالرسوم الآدمية والحيوانية دون سائر العناصر وكانت ترسم بمقياس كبير والمنظر الطبيعي عنده أصبح خلفية للموضوع الذي يريد أن يرسمه،

وتحتل هذه الرسوم المقدمة التي تشبه خشبة المسرح، ورسم المصور العناصر الآدمية والحيوانية بحيث تلامس أرجلها خط الأرض أو المقدمة أو المستويات التي تمثل الأرض وقد جمع أسلوب رسم النبات والأشجار بين الواقعية في الشكل العام، والتحوير في التفاصيل إذ جاءت أوراق الشجر مرسومة بطريقة محورة بينما الأغصان تبدو ذات مظهر قريب من الواقع، وفي مخطوطة من المدرسة المغولية - رسم المصور عدة مستويات للأرض ليعبر عن العمق في الصورة كما أنه تغاضى عن رسم السماء بعد أن رفع خط الأرض أعلى الصورة و غطى أعلى الصورة بشجرة ذات حجم كبير.

وقد تغيرت طريقة رسم الأرض في التصويرة المغولية، فبدلاً من أن تمثل على هيئة خط مستقيم يتألف من أوراق شجر محورة كما في أسلوب تصوير المدرسة العربية، فقد تحول هذا الخط في التصويرة المغولية إلى عدد من الخطوط، فأصبح يمثل عدة مستويات، في أول الأمر كانت قليلة العدد ثم أخذت تكثر تدرجياً، ثم يقل انتظامها و تتسع بينها المسافات ورسمت السماء أو الأفق في الأسلوب المغولي كأنه ممتد إلى ما فوق الإطار الأعلى ولا يحد بخط أو نهاية، أى أن التصويرة ليس فيها خط أفق أو نقطة تجمع خطوط النظر، ويكسو السماء زخارف صغيرة لولبية الشكل تمثل السحب بعضها فوق بعض ذو لون ذهبي ، ونلاحظ فى تفاصيل المنظر في المدرسة المغولية هدوء الألوان فقد أحب المصور الإسلامي في المدرسة المغولية في إيران في بادئ الأمر الألوان البراقة، حيث ظهر ذلك فى التباين والتنافر فيما استعملوه منها في البداية، ولكنهم تأثروا بعد ذلك بالأساليب الصينية فقاموا بتقليل نسبة التنافر والتباين ومالت ألوان رسومهم في بعض الأحيان إلى الهدوء والانسجام ورسمت السحب على الطريقة الصينية بحيث رسمها مزخرفة وبشكل حلزوني ويظن أنها كانت في الشرق الأقصى رمزاً للسحب والبرق، وقد اقتبسها المصورون المسلمون وزادوا في تعاريجها الدقيقة واشتقوا منها أشكالاً أخرى، وأخذت تبتعد عن أصولها الصينية حتى أصبحت خطوطاً متعرجة بسيطة.

بمقارنة أسلوب المدرسة العربية فى تصوير المنظر الطبيعي، بالأسلوب المغولي، نجد أن الأسلوب المغولي يمتلئ وزناً وقوة وحماسة لما كان يصوره من بطولات المعارك الحربية، والخط كان له أهمية كبيرة في تحوير الأشكال والأجسام كما رافق الخط قليل من التظليل، والأجسام تحررت من وزنها وأصبحت سطوح ملونة مستوية، أما بالنسبة للألوان فلم يمنحوا الأشكال نوعاً من الشفافية التي كانت معهودة فى المدرسة العربية، واستخدم اللون كوسيلة تجريدية للتعبير عن المظاهر الخارجية للأجسام والأشكال الطبيعية، ويتميز الأسلوب المغولي بحالة من الجمود كما في فن بلاد ما بين النهرين.

ثانياً : المنظر الطبيعي فى المدرسة المظفرية في إيران من سنة ١٣٣٦م.

أدى انقسام الأمراء الإلخانيين بعد موت (أبى سعيد بهادر خان) آخر إلخان قوي في أسرته سنة ٧٣٦ هجرية - ١٣٣٦ ميلادية إلى تقسيم البلاد إلى دويلات مستقلة كان من بينها أسرة (آل مظفر) التى أسست دولة مستقلة حكمت في بغداد وتعود الأسرة المظفرية إلى أسرة عربية دخلت إيران مع الفتح الإسلامي وشملت مملكة المظفرين كل من إقليم فارس وكرمان وأصفهان والعراق، قامت هذه الأسرة برعاية أهل الفن والعلم الأمر الذي كان له أثر في ازدهار فن التصوير وتزويق المخطوطات االملونة التي تحمل الأساليب الفنية السائدة في عهد المظفرين.

وقد اعتمدت في بادئ الأمرعلى الأساليب الفنية فى المدرسة المغولية السابقة عليه الأحيان جاء أسلوب المظفرين في رسم المنظر الطبيعي على أساس استخدام عنصر الخلفيات المعمارية، وهي عبارة عن رسم عمائر متنوعة، قد تكون عمائر مدنية لقصور ومنازل أو قد تكون عمائر حربية تمثل قلاعاً وحصوناً رسمت بأسلوب اصطلاحي بسيط روعي فيه التعبير عن المدخل الرئيسي والنوافذ وتزينه بشرفات أعلى الأسوار أو كتابات بأعلى المداخل، كما اعتمد المنظر في أسلوب المظفرين على الخلفيات النباتية بحيث تميل إلى الطابع الزخرفي فأصبحت أرضية الصورة ترصعها حزم من الحشائش والزهور المحورة بطريقة منتظمة منسقة وتمتد هذه الأرضية حتى خط الأفق.

ومما يميز صور المناظر الطبيعية لهذه المدرسة هي التلال المقوسة التي تحدد خط الأفق في أعلى الصورة بهيئتها التي تشبه الإسفنج، وأحياناً تخرج عن إطار الصورة، وقد اعتمد أسلوب المظفرين على توزيع العناصر بحيث تكون المؤخرة التي تمثل السماء ذات أهمية ثانوية وفي بعض تختفي تماماً وذلك نتيجة لاتساع مقدمة الصورة على حساب المؤخرة وفي بعض الأحيان تتسع لتشمل الصورة تقريباً، وقد وزعت العناصر منسقة دون مراعاة لقواعد المنظور ولكن بأسلوب عين الطائر الذي يكشف جميع عناصر الصورة لذلك فقدت الصورة التعبير عن مظاهر العمق فتبدو رسومها بلا وزن أو ثقل، ويلاحظ صغر حجم العناصر الآدمية التى كان يسودها طابع الجمود، ورسمت الحيوانات بأسلوب قريب من الواقع والطبيعة وبخاصة رسوم الخيل التى جاءت في معظم صور هذه المدرسة.

ثالثاً: المنظر الطبيعي فى المدرسة الجلائرية في إيران من سنة ١٣٣٦م. إلى ١٤٣٢م

سقطت الأسرة المغولية الإلخانية سنة ٧٣٦ هجرية - ١٣٣٦ ميلادية. واستولى بنو جلائر

على جزء كبير من أملاكها، ولا سيما العراق وغربيّ إيران، و تعتبر أسرة (آل جلائر) أشهر أسرة ظهرت في إيران خلال الفترة ما بين انهيار الإمبراطورية الإلخانية وظهور تيمورلنك حيث أصبحت المملكة الجلائرية تضم العراق وغرب إيران وكردستان وآذربيجان، وينسب إلى بلاط سلاطين هذه الأسرة رعايتهم للأدباء والشعراء وعنايتهم بالفن والفنانين وبخاصة فى مدينتى تبريز وبغداد واستمرت أسرة (آل جلائر) حتى سنة ١٤٣٢ ميلادية.

من بين الإنجازات التي حققها مصوري منمنمات الفترة الجلائرية في مدينة تبريز بإيران هي ظهور فن تصوير المناظر الطبيعية لأول مرة في هذه البلاد في منتصف القرن الرابع عشر - وإن كانت هذه المناظر لم تصل بعد إلى ذروة التطوير، فلم ترسم الطبيعة مجرد خلفية فقط بل أصبحت موضوعاً خاصاً بذاته، ففي متحف طوبقابو سراي باستانبول توجد سلسلة من تصاوير للمناظر الطبيعية وإحداها عبارة عن منظر طبيعي، من أشجار وجبال مصورة بطريقة المنظور كما يتضح فيها شيء من العمق، وتبدو الأشجار التي في منتصف اللوحة قد رسمت بأسلوب يغلب عليه النظرة التخيلية وبأسلوب تنقيطي، أما الشلال الدوار في مقدمة الصورة فقد رسم بطريقة تقليدية يبدو فيها الرغوة الحلزونية المزخرفة المأخوذة من تقاليد فن الشرق الأقصى ومن ناحية أخرى رسم السحاب بطريقة استبدل فيها الطريقة الحلزونية بطريقة أكثر واقعية وكأنها رخام معرق طولياً ليشكل تجمعات السحاب.

ومن أهم مميزات وخصائص المنظر الطبيعي في هذه المدرسة أن بدأ الفنانون ينشغلون بالنظر إلى الطبيعة من أعلى فظهرت الأشكال المعمارية تبدو وكأنها رسمت بأبعاد منظورية، وإن كان ليس منظوراً بالمعنى الغربي إلا أنه يوحى بالإحساس بالحجم دون الإحساس بالعمق والبعد، ففي أحد المخطوطات صورة تمثل الأمير هماي يقف على باب قصر الأميرة همايون من مخطوط (خمسة خواجو كرماني) نسخه مير على التبريزى فى سنة ٨٩٨ هـ - ١٣٩٦ م. وقد زوقه بالصور المصور (جنيد نقاش السلطاني)، نجد عناصر الشكل قد انحصرت من أعلي واتسعت في المقدمة بحيث تملأ مساحة الصورة كلها تقريباً ويحدها من أعلى خط الأفق، فيمكن رؤية الأرض كاملة وكأن الفنان قد استعان بمنظور عين الطائر، كما ظهرت الرسوم الآدمية والعناصر النباتية في المنظر موزعة داخل الصورة بدون تداخل بفضل هذه الطريقة التي رسمت بها فأصبح المنظر لا يُعد خلفية فقط بل أصبح عنصراً أساسياً من عناصر الموضوع إلى جنب الأشخاص المصورة.

ومن الملاحظ في هذه المدرسة أيضا تنوع التكوينات النباتية، فرسم المنظر الطبيعي قوامه أرضية فسيحة ممتدة مليئة بالحزم النباتية ورسوم الزهور الصغيرة المنسقة بنظام دقيق والأشجار ذات السيقان المستقيمة والقمم المخروطية مثل أشجار السرو والأشجار المنثنية

السيقان والتى تنتهي برسوم زهور رقيقة بأسلوب زخرفي محور، هذا بالإضافة إلى الصخور التي على شكل الإسفنج وجداول المياه، أما التكوينات المعمارية في المدرسة الجلائرية قوامها قلاع أو قصور سواء من الداخل أو ما يتوج هذه العمائر من شريط منقوش بفن الخط أو الزخارف الهندسية والنباتية، ومن ناحية التقنية نلاحظ تطوراً ملحوظاً في مزج الألوان بكل عناية وقد استخدم المصور اللون الذهبي، والألوان الزاهية البراقة لتضفي على الصورة جواً من البهجة والمرح، ومن أهم هذه الألوان: الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبني والبنفسجي والبرتقالي والذهبي والأسود والأبيض.

وتُعد المنمنمة التى أُطلق عليها اسم "البطل زال" وهي عبارة عن صورة من مخطوط الشاهنامة للشاعر (الفردوسى) والتى رسمت حوالي ٧٧٢ هـ ١٣٧٠م، حيث تمثل البطل" زال" وهو يصطاد طائراً أمام وصيفات الأميرة (روذابه) وهذا المنظر قد صور بأسلوب واقعي يكاد لا يدانيه أى تصوير إيراني آخروقد رسمت المنمنمة على محور مائل من اليسار إلى اليمين قوامه النهر الفاصل بين " زال" ومجموعته وبين مجموعة الوصيفات فى الحديقة الغناء بأشجارها المائلة وشجيرات زهورها الحمراء والصفراء فوق أرضية ذهبية ولا تخلوا ضفة النهر الملون باللون الأزرق من صخور على شكل الشعاب المرجانية، وفي هذه المنمنمة نجد تجديداً في التقليد القديم المقتبس من فن التصوير الصيني في رسم المياه، إذ تنوعت خطوط المياه فبدا مجرى النهر وكأنه سيل جارف، وجاء التعبير عن حركة المياه عن طريق الخطوط الدائرية المتداخلة وتلون زبد المياه باللون الأبيض على صفحة المياه الزرقاء اللون وهناك تآلفاً بين حركة الكائنات الحية وخاصة الرسوم الآدمية وبين شكل عناصر المنظر الطبيعي وذلك فى خطوطها المتعرجة، وقد لونت الأشجار والنباتات باللون الأخضر بدرجاته والزهور باللون الأحمر وجاءت هذه الألوان قوية وزاهية لتعطى شعور بالبهجة والمرح حتى تتناسب مع الموضوع.

رابعاً: المنظر الطبيعي في العصر التيمورى الأول ١٤٠٠ - ١٤٥٠ .

استطاع الأمير المغولي الأصل (تيمور لنك) الذي تنحدر أسرته من جنكيز خان أن يحقق ما عجز المظفريون والجلائريون عنه وهو توحيد إيران في حكم مركزي تحت سيادتهم وبالفعل تم القضاء على الدولة المظفرية والدولة الجلائرية، وحكمت هذه الإمبراطورية من ٧٧١ هـ ١٣٧٠م. حتى ٩١٢هـ ١٥٠٦م. ولقد كان التيموريون آخر أسرة قوية تنحدر من أسرة قبلية حكمت إيران وحققت التوازن في الصراع على السيادة بإيران في شرق العالم الإسلامي وجعل سلاطين آل تيمور من بلاطهم ملجأ لمشاهير الأدباء والفنانين والمصورين من كل المدن الإيرانية

التي كانت مراكز فنية مزدهرة مثل شيراز وبغداد وتبريز وغيرها، فوصل الفن الإسلامي في إيران أوج ازدهاره خلال القرن التاسع الهجري والخامس عشر الميلادي، وازدهرت مدارس في فن التصوير في كل من سمرقند وبخارى وهراة وشيراز وتبريز، ومما يميز أسلوب المدرسة التيمورية هو الإقبال والشغف على رسم المناظر الطبيعية التي كان المصور المظفرى والمصور الجلائرى قد قطع شوطاً كبيرا في سبيل إتقانها وإدخالها كعنصر هام من العناصر الفنية الرئيسية في الصورة مثل مناظر طبيعية ذات جبال وتلال على شكل الإسفنج، ومناظر مليئة برسوم الزهور والحزم النباتية المزهرة والأشجار المتنوعة منها أشجار السرو وأشجار الدلب، ومناظر البساتين والحدائق التى توضح آثار الربيع بألوان زاهية ساطعة لا يكسر من حدتها أى تدرج، كما يُلاحظ استمرار رسم الخلفيات المعمارية بأسلوب اصطلاحي كأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجرى بداخل العمائر.

وقد امتازت العمائر بالثراء الزخرفي، فعمد المصور إلى تجميلها و تحليتها بالزخارف النباتية والهندسية وكذلك الكتابية بالخط، ويلاحظ كما في صور المدرسة الجلائرية أصبحت هذه الخلفيات المعمارية تحتل المساحة الأكبر في معظم صور المدرسة التيمورية التى امتازت بالتناسق والانسجام وأهم ما يميز أيضاً العصر التيموري الأول هو استمرار أسلوب تصوير المنظر الطبيعي الذي شهدته إيران في عهد الجلائريين في بغداد وتبريز والدليل على ذلك أن الأسلوب التيموري قد تضمن العناصر المألوفة عن المدرسة الجلائرية مثل مجارى الأنهار والمناظر الشبيهة بمناظر خلفية الديكور المسرحي، والجنود المختفين وراء التلال الصخرية، والحركة العنيفة، والاستخدام الدرامي للخطوط المائلة القوية المعبرة عن الحركة، غير أن الصخور الشبيهة بالشعب المرجانية تختلف في هذه الصور عن تلك التي كانت تصور في المدرسة الجلائرية.

ومما يميز تصوير المنظر الطبيعي في المدرسة التيمورية هو ظهور المنظر الطبيعي منفرداً بدون أن تظهر فيه عناصر آدمية أو حيوانية ، ففي مخطوط الشعراء السبعة شملت اثنتي عشرة تصويرة وقد صورت كلها من مشاهد طبيعية رسمت بأسلوب شديد التحوير كالنسجيات المرقمة والسجاد إذ أن العامل التحويري قد طغى فنأى المصور بالصورة عن محاكاة الطبيعة وفي جميع صور المخطوط نجد نفس التلال ذات الحواف المستديرة والألوان التي تتجانس مع بعضها البعض، وأيضاً يلاحظ وجود عنصر النهر في معظم الصور وهو دائماً يبدو متدفقاً في مجرى متعرج وسط تكوين طبيعي يغلب عليه التناسق والتماثل.

وعلى الرغم من خلو هذه المناظر من العناصر الآدمية والحيوانية إلا أنها لم تخلو من مساحات من الكتابة، كما تُعد هذه المخطوطة حلقة هامة في سلسلة التطور المضطرد لتصوير

المنظر الطبيعي الإسلامي في إيران وتصاوير هذا المخطوط تعتبرعلى جانب كبير من الأهمية ذلك لأنها تمثل جميعها مناظر طبيعية منفردة خالية من الرسوم الآدمية والكائنات الحية، ومن ثم فإن المصور لم يرسم هذه المناظر الطبيعية كمسرح للحوادث البشرية، ولكنه رسمها لذاتها وتوحي هذه الرسوم بأن مصورها ربما أراد أن يمثل جمال الطبيعة حسب ما يهوى، وربما أراد أن يصور الجنة التي وعد الله بها المتقون، فهي لا تمثل طبيعة وحشية ولكنها مهذبة ومشذبة.

ومن دراسة صور هذا المخطوط نستطيع أن نحدد أسلوب هذه الفترة، فنجد تكرار العناصر المكونة للمنظر الطبيعي في كل تصاوير المخطوط تقريباً، ففي أحد التصاوير وهو منظر طبيعي من نفس المخطوط نشاهد ثلاث إوزات بيضاء مزركشة بالأحمر والأزرق تسبح في بحيرة داكنة الزرقة في مقدمة الصورة، وقد رصعت حافتها بأحجار بيضاء اللون معرقة بخطوط حمراء وتنتهي البحيرة في أحد طرفيها إلى جدول ماء يلتوي وينتهي في يسار النصف الخلفي من الصورة إلى بحيرة بيضاوية رصعت حافتاها بما يشبه الأحجار الذهبية المعرقة بلون بني، ويحيط البحيرتين والجدول إطار بنى تنمو عليه الأعشاب الزخرفية وحول الجدول والبحيرة مساحة صفراء انتشرت فيها أشجار السرو المخروطية الهيفاء بقممها المدببة وفي مقدمة الصورة في إيقاع متناغم رشيق قد وزعت تلك الأشجار على جانب الجدول والبحيرتين، ولونها المصور باللون البني الرائق المتعدد الدرجات ، ووزع في هذه المساحة الصفراء التي تحتل قلب الصورة ومقدمتها أربع أشجار ذات سيقان رهيفة حمراء اثنتان منها في الوسط تقطعان مسار الجدول أوراقها وثمارها بيضاء مشوبة بالزرقة، واثنتان على الجانبين أوراقهما بنية ورغم أن هذه الأشجار ترمز إلى أنواع معروفة إلا أنها قد رسمت بأسلوب زخرفي من حيث التشكيل والتكوين وفي منتصف الصورة اختار الفنان مساحتين صغيرتين لون أرضية إحداهما بدرجات غريبة من اللون الأرجواني، ورسم فوقها نخلة مروحية مثمرة ذهبية السعف وحولها شجيرات ذهبية مُزهرة، على حين اختار لأرضية المساحة المقابلة لوناً برتقالياً، ورسم نخلة أخرى سعفها ذهبي يميل إلى الأخضر وحولها شجرتان إحداهما شجرة دلب والأخرى مزيج زخرفي، ثم ترك مساحة من الأرضية الزرقاء في خلفية الصورة وعلى الجانبين بحيث تتسلل إلى أسفل فتفصل بين قمة المساحة الصفراء في متوسط الصورة وبين المساحتين الأرجوانية والبرتقالية نفس العناصر المكونة للصور السابقة استعان بها في صورة أخرى، فصور بحيرة في صدر الصورة تنمو فيها ثلاث شجرات سرو، ونخلة وشجرة خوخ ثم أطلق النهر إلى الخلفية في خط ملتو حيث فرعه عند منتصف الصورة تقريباً إلى فرعين، أحدهما ينطلق يميناً في انحناءه رقيقة والثاني ينطلق يساراً، وينتهي كل منهما ببحيرة يقطعها إطار الصورة، ورسم دلتا بين النهرين وزع فيها الأشجار والزهور بأسلوب الرقش ولم يترك للأفق المرتفع إلا متنفساً في أعلى الصورة مُصوَراً على شكل مثلثين واللون الغالب على اللوحة هو الأصفر الذهبي الرائق.

وفي منمنمة أخرى أعاد المصور نفس العناصر مع شيء من التنويع في تكوين جديد، ثم اختار للبحيرة الصغيرة موقع منتصف اللوحة وأطلق منها ذلك النهر يلتوي يسار ثم يمين ثم إلى الخلف حتى يختلط بالأفق المرتفع وفي صدر اللوحة أنشأ مثلثاً مستدير القمة أرجواني اللون ونثر فيه أشجار الدلب والسرو ونخيل وكرر نفس وحداته المحورة في المنمنمتين السابقتين، وتُعد صور هذا المخطوط أقرب المنمنمات الفارسية إلى أسلوب الصورة الذهنية الخيالية المجردة المستمدة من الإدراك الحسي.

وفي هذه المرحلة المتطورة من أسلوب تصوير المنظر الطبيعي، نلاحظ تراجع التأثير الصيني إلى حدٍ كبير فقد اختفت السحب الصينية كما أن الأفق المرتفع يذكرنا بالتقاليد الساسانية القديمة، كما استبدل المصورالتيموري الصخور التي على شكل الإسفنج المُقتبسة من التقاليد الصينية بالتلال المرتفعة المقوسة برؤس دائرية، أما في طريقة رسم الماء في أحد اللوحات فقد احتفظت بالأسلوب الصيني.

وينفرد العصر التيموري وبشكل خاص بصور مخطوط شاهنامة التي رسمت من أجل السلطان إبراهيم في مدينة شيراز المؤرخ ١٤٣٥م، وهذا المخطوط ينفرد بتنويعاته التي تحتوي على صيغ تصويرية للمنظر الطبيعي ذات طابع قريب من الطابع الصيني ملون باللونين الذهبي والفضي دون غيرها من الألوان، ويمكن أن يكون هذا الأسلوب قد اقتبس بشكل مباشر أو غير مباشر عن زخارف الخزف والمنسوجات الصينية.

وفي مدينة (هراة) بإيران كان التعبير عن الخيال في صور المناظر الطبيعية يتمثل في منمنمة وهي عبارة عن مشهد يمثل البطل الإيراني (رستم) يقتل العفريت الأبيض، وهذه التصويرة من مخطوط الشاهنامة للشاعر الفردوسي، وهي تصور منظراً لجبل يضم مغارة مستخدماً مصطلحين من مصطلحات الأسلوب التيموري في التعبيرعن الربى الصخرية، أحدهما الربا ذات القمم التي على شكل الإسفنج المماثلة للشعب المرجانية، والآخر تشبه طبقات صخرية مُتكسرة وهذا شئ من صميم طبيعة جبال لورستان في إيران، وقد عبر المصورعن إحساس عميق بالفراغ وتصور مرهف لأرض الخيال، على حين جاءت شجرة الدلب التي يشد إليها أحد الأشخاص بمقياسها المغاير لعالم الإنسان والأشجار ذات الألوان المتعددة والمليئة بالعقد عند الجزء العلوي منها والمتناسق مع النص المكتوب أعلى الصورة.

وفي نمنمة تمثل نموذج لطريقة رسم التكوينات المعمارية، فقد اختار المصور لهذا التكوين نقطة مشاهدة شديدة الارتفاع ليكشف عن الحصن من الداخل مبيناً في الوقت نفسه الجدران المزدوجة والأبراج المحيطة بها، وقد زين المبنى كله بكل ما تفتقت عنه عبقرية العهد التيموري المبكر من زخارف قوالب القرميد ذات النقوش بالخط الكوفي والثلث، والخطوط

الرأسية المتقاربة التي إذا ما استمرت لالتقت كلها تقريباً عند نقطة التلاشي، لتجعل التكوين كله متماسكاً، وقد توصل المصور إلى هذا التكوين بأن اتبع حلاً وسطاً فجعل الخطوط الأفقية مائلة، سواء تلك التي تمثل الأرض للإيحاء بفكرة العمق والامتداد إلى داخل القصر، وإلى أعماق الصورة، أو تلك الصاعدة فى اتجاه اليسار، ونجد أن الإطار المستطيل في هذه التصويرة له أهمية كبرى في إحداث الاستقرار والتوازن في الصورة، وأهم ما يلفت إليه هو التباين بين السكون الهامد والحركة الدرامية يعززه الاستخدام الغير مألوف لأسلوب شبه المنظور.

صفات عامة لعناصر المنظر في العصر التيمورى:

إن عناصر صور المناظر الطبيعية في المخطوطات الإسلامية لها صفات محددة وهي: أن كل صورالمناظر تقريباً تحتوي على مساحات للكتابة تختلف في مساحاتها ومكانها في اللوحة سواء كانت في أعلى اللوحة أو في أسفل، كما أن معظم المناظر الطبيعية نجد أنها تتجاوز إطار الصورة بأحد عناصرها كالأشجار والصخور ورسمت خلفية المنظر باللون الذهبي للتعبير عن السماء، وهذا ما يميز المدرسة التيمورية، كما لا يوجد تقريباً سحب تقليدية كتلك التى كانت ترسم في المدرسة المغولية ويلاحظ إثراء واجهات العمائر بالزخارف النباتية والهندسية، كما أن هذه الخلفيات المعمارية قد احتلت مساحة كبيرة في الصورة.

المنظر الطبيعي عند المصور التيموري بهزاد ١٤٥٠ - ١٥٠٠ م.

ولد (كمال الدين بهزاد) حوالي منتصف القرن الخامس عشر في مدينة هراة إحدى المدن الإيرانية، وفي خلال حكم السلطان (حسين ميرزا بيقرا) ١٤١٦ - ١٥٠٦ م. بزغ فجر عصر فني جديد في مدينة هراة عاصمة التيموريين، ذلك أن السلطان ووزيره الفنان الشاعر الموسيقي المصور (مير على شيرنوائى) شجعا النهضة الفنية وتعهدّها بالرعاية والتكريم، وفي ظل هذه الرعاية عمل الفنان المصور بهزاد في معهد فنون الكتاب إلى أن غزا الصفويون المدينة عام ١٥١٠م، ولما تولى الشاه إسماعيل الصفوى الحكم في عام ١٥٠٢م. استدعى بهزاد إلى عاصمته تبريز حيث أحاطه بالرعاية و التقدير، وبعد وفاة إسماعيل بقى بهزاد في خدمة ابنه الشاه طهماسب ١٥٢٤ - ١٥٧٦م. و قيل أن بهزاد علمه التصوير.

في تصويرة للمصور بهزاد فى مخطوط بستان سعدي وهي عبارة عن صورة تمثل الملك

(دار) وراعى خيوله ٨٩٣ هـ. ١٤٨٨م. وتُعد وتعد هذه التصويرة أقصى ما بلغته الأساليب الفنية التيمورية من إتقان للصنعة وحسن الأداء والإبداع في التناسب والتأليف وحسن تنظيم وتوزيع الألوان، فضلاً عن أنها مثال جيد لما حققه بهزاد من توفيق فى رسم المناظر البرية والخيل، وقد قسم المصور بهزاد لوحته إلى ثلاث مساحات عرضية غطى ثلثها الأسفل بمرعى أخضر تمرح فيه الخيل ونري من بينها فرسا بنى اللون أبيض الرقبة يشرب من جدول الماء ، بينما جثم مهر صغير ليلقم ثدي أمه ذات الجسد البني المرقط، أما الثلث الأوسط فقد شغله المصور بربى صخرية شبه جرداء على شكل الشعب المرجانية، واختص الثلث العلوي بأفق ذهبي اللون تنطوي صفحته على أشجار الدلب قد نفذت إلى الحاشية العلوية من الصورة، على أن بهزاد رغم ما أضافه من ابتكارات إلا أن التقاليد المتبعة في المنظر الطبيعي قد حافظت على النظرة الأساسية للتشكيل الفني النابضة بالخيال التي ابتدعها مصورو الفرس، وقد نجح في تدعيم بناء المنمنمة وضاعف من شحنتها العاطفية واستخدم الألوان بدراية علمية.

فضل بهزاد اللونين الأزرق والأخضر بجعلهما في المناطق الملونة باللون البني القريب من لون العسل والمغرة الصفراء، والتي وضعت كمقابل لها، كما أنه عمد إلى تلوين السماء باللون الذهبي التقليدي دون أن يضيف إليها السحب التقليدية الصينية، وعلى ذلك فإن المنظر في المرحلة الأخيرة من هذا العصر لم يكن ابتداعاً صرفاً بل جاء موصولاً بالماضي، فكثير من العناصر ما هي إلا تطور لنفس الفن القديم، كما أن كثيراً من تجديداته نجدها هنا وهناك في بعض تصاوير مستهل القرن الخامس عشر أو حتى قبل ذلك وهناك منمنمة من أعمال بهزاد رسمت في مدينة هراه فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، وقد جاء التطور في تدرج الألوان وتوزيعها، كذلك نلمس التخفيف من استخدام اللون الأحمر مع الإسراف في تنوع درجات اللون البني والرمادي الضارب إلى الزرقة والبنفسجي والأخضر الرقيق، كذلك نلاحظ استخدام اللونين الأسود والأبيض، وأحيانا تسيطر درجات اللون الأزرق بصفة خاصة على نهج الألوان مجتمعة أما التكوينات التشكيلية فجاءت متقنة كل الإتقان، وقد عمد بهزاد إلى تصغير أحجام الشخوص وتجنب الازدحام، فبدت الفواصل بين الشخوص مريحة للعين.

المنظر الطبيعي في المدرسة الصفوية من سنة ١٥٠١ م.

تنسب الدولة الصفوية إلى الشيخ (صفى الدين) ، ويعتبر الشاه (إسماعيل الصفوى) مؤسس الدولة الصفوية عقب انتصاره على التركمان واتخاذه مدينة تبريز عاصمة دولته سنة ٩٠٧هـ. ١٥٠١م. وقد صرف الشاه إسماعيل معظم وقته في تأسيس دعائم الاستقرار للدولة

الصفوية، وتجدر الإشارة إلى أن شاه طهماسب بن شاه إسماعيل الصفوى كان راعياً للفن والفنانين وللأدب والأدباء، فازدهر في عهده فن التصوير وفنون الكتاب وزاد إنتاج المخطوطات المزوقة بالصور وبرز فى بلاطه مشاهير المصورين الإيرانيين.

امتاز المنظر الطبيعي فى المدرسة الصفوية بخصائص فنية هامة ورئيسة من حيث التكوين الفني وتوزيع العناصر الفنية والألوان واختيارالموضوعات حيث يمكن القول بأن فن التصوير الإسلامي في إيران قد وصل أوج ازدهاره في عصر الصفويين، ومما يلاحظ في صور مناظر المدرسة الصفوية هو حرص المصور الصفوي على الإتقان مما أدى إلى التكامل بين العناصر الفنية في الصورة التي طغى عليها الأسلوب الواقعي، وتميل رسوم المدرسة الصفوية نحو تسجيل مناظر البلاط، ومناظر الصيد، والحياة اليومية في الريف والمناظر الرومانسية كما امتازت رسوم الخلفيات المعمارية بالدقة والإتقان مما يعكس روح الزخرف وحب الجمال، وقد ااتسمت برسوم المناظر الطبيعة الدقيقة التي توضح مدى تعلق المصور العاطفي بكل تفاصيل الطبيعة من أشجار ونباتات وزهور وصخور وأنهار تجري في حركة لولبية، وكذلك السماء لا تخلو من رسوم السحب المقتبسة من التقاليد الصينية.

أهم ما يلفت انتباه المُشاهد للمنظر الطبيعي في الأسلوب الصفوى هو تذهيب الهوامش بصورالطير المحلق والحيوان الشارد والنباتات المزهرة والسحب المتموجة، كما يضم أيضاً الطواويس البديعة والأشجار المورقة بالإضافة إلى نثر الذهب على الصفحة، حيث يتضح أن هذا اللون الذهبي مائل إلى اللون الأخضر، وعلى سطح الأرض انتظمت الصيغة الزخرفية الاصطلاحية للحشائش على حين انتشرت هنا وهناك شجيرات خضراء ذات زهور حمراء، وقد تضاءلت عناصر المنظر وصغرت أحجام الأشخاص بشكل ملحوظ والتي تبدو وسط مشاهد طبيعية ينتشر بها نوعان من الصخور أحدهما دائري يكاد يضاهى الصخر الطبيعي والآخر تقليدي شبيه بالشعب المرجانية صيغت في تنويعات جديدة متضافرة ولونت جزئيات بصبغات متعددة الألوان، كما صغر حجم العمائر وأصبحت جزءاً من المنظر بدلاً من أن تكون خلفية معمارية فقط المنظر، ولم يتقيد المصور الصفوى بالإطار التقليدي المربع أوالمستطيل فتارة يرسمه مخمساً وتارة يجمع فيه بين المربع من ناحية والمستطيل من ناحية أخرى كما اختار دائماً ركناً ملائماً من الإطار يخترقه بعدد من عناصر التكوين يخرج بها عن إطار الصورة.

ومما يميز المنظر الطبيعي في المدرسة الصفوية هو استمرار رسم السحب الصينية بالرغم من تراجع التقاليد الصينية فى هذه المدرسة ، حيث ظهرت على هيئة لولبية تشبه القواقع البحرية، كما أن لون السماء قد عاد إلى اللون الأزرق في صور قليلة بعد ما كان يلون باللون الذهبي في المدرسة التيمورية.

المنظر الطبيعي عند المصور الصفوى محمدي:

هو مصور فارسي تألق فجأة داخل البلاط الصفوى خلال فترة الاضمحلال الفني في عهد الشاه (عباس الأول) ١٥٨٧- ١٦٢٩م. فعادت الروح في فن التصوير بالعودة إلى الطبيعة دون انسلاخ جذري عن التقاليد، وقدَّم أسلوباً يوحي بالجاذبية والنضارة، ومع اشتماله على العناصر التي سادت في أعمال الجيل السابق عليه من الفنانين إلا أنها لم تعد خلفية تتوارى وراء الحدث الرئيسي أو جانب فرعي من قصة تحكيها الصورة، وإنما تجتمع هذه العناصر كلها لتشكل منظراً خلوياً بحتاً، وتتميز خطوط الرسم عند (محمدي) بحدة ووضوح تفوق سائر الفنانين المعاصرين له. غير أنه كان يجنح إلى الخيال المنبثق عن مزاجه الطروب والذي لم يكن شائعاً قبل ذلك في الفن الفارسي، ونلمس بوضوح تأثيراً صينياً فى منجزات هذا الفنان الذي يدل اسمه على أنه اعتنق الإسلام خلال حياته التي لا نكاد نعرف عنها شيئاً يذكر، فنلمح وشائج بين رسومه من الفن الصيني ولعله هو نفسه كان صينياً اعتنق الإسلام أو مستوطناً من إحدى مناطق شرق آسيا على أن الصور التي رسمها (محمدي) تكشف عن روح فكاهية فقد شغف بتصوير الشخوص الهزلية وهم يرقصون ويعزفون ويثبون وقد غلب عليهم طابع المرح، ولم يحاول أحد غيره من المصورين الفرس أن يعبرعن الانفعالات الإنسانية في تصاويره إلا فيما ندر، وتمتاز صوره بقلة الألوان المستخدمة، أما رسومه للمنظر الطبيعي فتتسم بالواقعية، وينسب إليه أسلوب الرسم بالحبر الصيني الذي ظهر في أواخر القرن السادس عشر والاستغناء عن الألوان والاكتفاء برسم عدد قليل من الأفراد وتمثيل المناظر الطبيعة الريفية وتتجلى المعالجة الواقعية في منمنمة" جماعة الشاربين" فعلى الرغم من طغيان المنظر الطبيعي على المشهد كله إلا أنه يمتلئ بالشخوص، وقد ظهر الطابع الفارسي الخالص في التشكيل فظهرت القطة والزهور وقد رسمت بدقة، وتتميز خطوط الرسم عند محمدي بحدة ووضوح يفوق خطوط سائر المصورين المعاصرين له، كما تظهر خلفية الصورة دائماً بلون واحد، وقد حلت في صور (محمدي) موضوعات تصوير المعيشة اليومية، والصور الشخصية لعامة الناس بين المناظر الطبيعية محل الموضوعات التقليدية.

المنظر الطبيعي عند المصور الصفوي رضا عباسي :

تألق المصور (رضا عباسي) في الفترة الممتدة بين عامي ١٦١٠ و ١٦٤٠ م بمدينة أصفان، ويتجلى أسلوبه من استرسال خطوطه التي تزداد كثافتها أحياناً وتقل أحياناً أخرى متكسرة عند وقفاتها، ومن تلوين معظمها بأصباغ البريق المعدني التي تشققت مع الزمن، وقد عرف

عنه بأنه يهتم باختيار مواضيعه، وكان يعتني بتفاصيل رسومه إلى الحد الذي يضفي عليها جمالاً تجريدياً لا يلبث المشاهد أن يلمسه في رسم الخلفية الذهبية التي تتعانق فيها أواني الخمر والفواكه مع أغصان النباتات وكتل السحب بما يؤلف في النهاية تشكيلا شاملا بالغ الروعة، ويُعد (رضا عباسي) الشخصية التي تلي مباشرة (بهزاد) في أهميته، ولم يكن اسم عباسي اسماً للفنان بل لقباً قد منحه إياه الشاه عباس إعراباً عن تقديره له، وقد كان شعراء البلاط والخطاطون والفنانون يحملون أحياناً اسم راعيهم - أو أنه دليل على أنه سليل عباس بن الإمام على ابن أبى طالب رضي الله عنه،ويتجلى أثره على معاصريه في اتباعه مدرسة خاصة به وابتداع اتجاهاً جديداً ومذهبا مبتكراً في تصوير الشخصيات مما دفع الكثيرين إلى تقليده، وكان (رضا عباسي) شغوفاً بتأكيد ذاته ، وقد تمثل ذلك في حرصه على توقيع كل صورة، وعلى إضافة بعض بيانات عن التاريخ والظروف التى تمت فيها اللوحة أحياناً، ويعتبر رضا عباسي من أعلام مصوريّ المدرسة الصفوية الثانية، فإليه يرجع الفضل في خلق أسلوب جديد للتصوير في إيران بعد به بُعداً تاماً عن تقاليد العصور السابقة في هذا الفن، إذ تحرر من قيود اللون والزخرفة، كما تحرر من ملء الفراغ وكثرة عناصر المنظر والأشخاص مما كان يتميز بهما التصوير الإيراني وبذلك ابتكر أسلوباً يعلوه طابع جديد هو إظهار الفراغ والموضوع في جو من الرقة والبساطة - وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك، مخطوط للشاهنامة مؤرخة سنة ١٠١٣ - ١٠١٦ هـ. ١٦٠٥ - ١٦٠٨ م. بها خمس وثمانون صورة تحمل خصائص أسلوب (رضا عباسي). وكان له أكبر الأثر في نقل التصوير الإيراني من الطابع الملكي إلى الطابع الشعبي، إذ لم يعد المصور يرسم للسلطان فقط بل أصبح يرسم ما يمليه عليه خياله وفنه، ولهذا انتقل إلى الرسم من الطبيعة بعد أن كان يرسم موضوعات تقليدية من الذاكرة، ومن الخصائص الواضحة في أسلوبه عدم الاهتمام برسم العمائر والواقع أنه لم يصبح لها أي اعتبار في رسومه على عكس ما كانت عليه من مكانة وأهمية لدى المصورين، إذ كانت لا تخلو منها صورة إلا فيما ندر، كما بعد رسم المنظر عن الطابع الزخرفي لاستخدامه القلم في إخراج صور سريعة الإنتاج رخيصة التكاليف.

والمصورون قبل رضا عباسى كانوا يعتمدون على الألوان الزاهية فى إيجاد التباين و الجو الزخرفى لكى تكتسب الصورة الإيقاع الزخرفى، أما رضا عباسى فكان يعتمد على خطوطه ولمساته فى خلق هذا الإيقاع وقد رسم رضا عباسى فى أرضية مناظره الطبيعية أغصانا ذات أوراق مبسطة مختلفة الأشكال، وتعتبر هذه الأغصان علامة مميزة لصوره، ورسم الأفق والتلال والكثبان و المناظر التي تتميز بها الطبيعة في إيران، والواقع أن أرضية صوره أيضاً لا يرى فيها عمق أو بعد ثالث إلا أن في بعض صوره تتجلى فيها الظلال التي أظهرت فيها نوعاً من التجسيم.

منمنمة منطق الطير:

ومن أهم المناظر فى العصر الصفوى يبدو في منمنمة يطلق عليها اسم منطق الطير مؤرخة سنة ١٦٠٩م فقد يظنها البعض لأول وهلة من تصاوير المدرسة التيمورية غير أن عناصرها تكشف عن تاريخها المتأخر، فإلى يمين الصورة وخلف سلسلة الربى الصخرية يقف رجل حاملا بندقية ينتمي طرازها إلى أواخر القرن السادس عشر وعلى غرار أغصان الشجرة الموجودة في يسار اللوحة نجد البندقية هي الأخرى تخترق الهامش، وتفصح المنمنمة عن براعة مذهلة، فرقة الألوان والتكوين البديع ورهافة الفرشاة التي لا تبارى، كل يشير إلى تقاليد التصوير المنحدرة من المرحلة الأولى من مراحل مراسم التصوير التيمورى في أواسط آسيا وهراة، فالزخارف النباتية تشكيلات الصخور تصوير جدول الماء كلها تذكرنا بالتصاوير التيمورية في أواخر القرن الخامس عشر، ومع ذلك فإن اللوحة عليها توقيع حبيب الله، أحد مصوري مرسم الشاه عباس ولعل فناني الشاه عباس قد تأثروا تأثيراً شديداً بالمنمنمات التيمورية، ويتضح في أسلوب هذه المنمنمة الميل إلى الواقعية.

المنظر الطبيعي في المدرسة الهندية المغولية:

الأسرة المغولية الهندية هي سلالة من الأباطرة المسلمين حكموا الهند من ١٥٢٦ م إلى ١٨٥٨ م فقد أسسها (بابر) وتعني الأسد باللغة التركية بعد أن تم له غزو الهند من ناحية أفغانستان، ثم أنشأ الإمبراطورية الهندية المغولية وبعد أن تم له فتح الأقاليم الشمالية منها حمل معه حضارة الإسلام، وخلفه همايون بن بابر ١٥٣٠ - ١٥٤٢م الذي قد قضي بعض الوقت في المنفى بإيران بعد أن فقد عرشه بالهند، فزار تبريز وأعجب بتقاليد التصوير في بلاط الشاه طهماسب، وعند عودته أحضر معه عدداً من المصورين الفرس على رأسهم الأستاذان مير سيد علي وخواجة عبد الصمد اللذان عهد إليهما بالإشراف على تصوير مخطوطة (حمزة نامة) ١٥٦٠م ١٥٧٤م وهي الملحمة التي تشيد بمآثر حمزة عم الرسول، ويُعدها البعض الرمز الفني المعبر عن الفتح الإسلامي للهند، وقد عكف على إعدادها فيما يقال مائة مصور بين هنود وفرس. فكانت عملاً فذا في تاريخ الفن المصوروالتي تضم ٢٤٠٠ صورة مُسجلة على نسيج قطنى من الحجم الكبير غير المألوف، و قد انتهى العمل في هذه المخطوطة فى عهد الإمبراطور (أكبر) واسمه الأصلي جلال الدين بن همايون. وكان محباً للفنون راعياً لها وقد حاول دمج الشعب الهندي مع أشياعه المغول المسلمين وذلك بتحالفه مع الراجبوت فى وحدة سياسية و اجتماعية وهو ما أسفر عن تألق التصوير المغولي بقسماته

المتميزة حيث تدرب في المدرسة التي أنشأها بعاصمة ملكه قرابة مائة من المصورين الهنود والمسلمين على أيدى الأساتذة الفرس، وكان نتاج هذا فنا هنديا جديداً تكوينه الفنى العام فارسى وأشكاله وعمارته فارسية في بعض أجزائها وراجبوتية في أجزائها الأخرى بينما كان يتجلى تأثير الفن الأوربي بين الفينة والفينة في أتباع قواعد المنظور ورسم المناظر الطبيعية في الخلفيات، وقد عمل أكبر فى سبيل تحقيقه لهدفه الأساسي والمتمثل في خلق قومية عامة على إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندوكية فثمة العديد من اللوحات المصورة المعبرة عن نصوص سنسكريتية إلى جانب صور(حمزة نامة) و(بابور نامة) التي تسجل حياة مؤسس الدولة المغولية في الهند وقد تطور تصوير المناظر الطبيعية فى عهد أكبر فنجد حرية أوسع في استخدام المساحات، كما أن العمارة مصورة بأسلوب يكاد يكون ثلاثي الأبعاد بدلاً من التصميمات المسطحة، وكذا نجد تصوير الكائنات حية مثل الأشجار قد صارت مجسمة بأسلوب يوحى بالإحساس بالكتلة في الفراغ المتاح لها في المنمنة، كذلك تناقص حجم الاشخاص والعمائر في الخلفية عنه في الأمامية.

يُعد عمل الفنان المشتغل بالفن المغولي هو حصيلة جهد جماعي لفريق مُتعاون، وكان هناك مجال واسع للتخصص ضمن كل فريق فالبعض يعد التكوين الفني العام والتصميم ، والبعض يرسم الشخوص والدقائق والتفاصيل، والبعض الآخر يضيف الألوان المناسبة وهكذا كان هؤلاء الملوك المسلمون رعاة لمدرسة فنية جديدة فى التصوير اشترك فيها الفنانون الهنود مع الفنانين الوافدين من فارس وأواسط آسيا في تسجيل مآثر ملوكهم ومغامراتهم العسكرية وحفلاتهم وهواياتهم وإنْ غلبت الصفة الملحمية على صورهم وبخاصة في المراحل المبكرة وبهذا يكون التصوير المغولي الهندي قد أخذ فى بدايته عن إيران، ولو أنه انتهى قبل نهاية القرن السادس عشر إلى تبنى طراز نابع إلى حد ما من التصوير الهندي الشعبي والتصوير الأوروبي، مثل المنظور وتقنية الإشراق والإظلام ومن ثم كان هذا التحول الذي امتزجت فيه الخطوط والألوان الفارسية بالواقعية الأوروبية والأساليب الهندية المحلية وغدا التصوير المغولي فى صدر القرن السابع عشر فرعاً مستقلاً قائماً بذاته.

وقد خلف الإمبراطور أكبر ابنه جهانجير ١٦٠٥ - ١٦٢٧م. وكان هو الآخر راعياً للفنون، غير أنه لم يعن كأبيه بتصاوير المخطوطات عنايته بتصاوير البورتريهات الشخصية والأحداث التي وقعت إبان حكمه، وكذا الدراسات الواقعية للنبات والحيوان، وقد اتسم عهده بتغيير ملحوظ في الدرجات اللونية في المنمنمات المصورة في عهده فضلا عن التوسع فى استخدام تقنية الظل والنور.

وقد وُجِد أن عدداً كبيراً من المصورين الهنود كانوا من الهندوس أصحاب التقاليد الفنية العريقة التي تتمثل لنا فى النقوش البوذية في كهوف أجانتا وغيرها، ولذلك يلاحظ أن

التقاليد الهندية المحلية ظلت قائمة جنباً إلى جنب مع التقاليد الايرانية، ومما يميز الصور الهندية ألوانها، وكذلك بالنسبة للقصور والمنازل والتي غشيت بزخارف نباتية وهندسية دقيقة، ومما يجدر الإشارة إليه مراعاة الإحساس بالمنظور في رسوم الخلفيات المعمارية في المدرسة المغولية الهندية على عكس ما جاء فى التصوير وتميز المنظر الطبيعي في المدرسة الهندية بوجود مؤثرين أساسيين: الأول التأثير الصفوى الإيراني فنجد أن رسوم المناظر الطبيعية متأثرة في التصميم العام والتكوين الفني بالأساليب الفنية الإيرانية من حيث طريقة رسم الصخور المتداخلة التي تشبه الأسلوب الصفوى، ويظهر خط الأفق مرتفع بأعلى الصورة.

أما التأثير الثاني فهو التأثير الأوروبي الذي عرفه الهنود على يد المبشرين المسيحيين والصورالأوروبية كان لها تأثير كبير على التصوير الهندي المغولي ولا سيما في التجسيم والاهتمام بقواعد المنظور ورسم المناظر البرية واستعمال الألوان الهادئة، هذا المزج بين الأساليب الهندية القديمة والأساليب المقتبسة من الصور الأوروبية هي التي تظهر الفروق الواضحة بين التصوير في المدرسة الفارسية والتصوير في المدرسة الهندية.

المنظر الطبيعي في تصوير المدرسة التركية العثمانية:

يُعتبر عثمان بن أرطغرل بن سليمان شاه المؤسس الأول للدولة العثمانية فى ٦٩٩هـ ١٣٠٠م و اتخذ من مدينة وسط الأناضول غربي مدينة قونية عاصمة له، وخلفه ابنه أورخان ٧٢٤ - ٧٦١ هـ / ١٣٢٦ - ١٣٣٢م ويُنسب إلى السلطان أورخان بن عثمان العديد من الإصلاحات والنظم، أما مراد بن أورخان ٧٦١ -٧٩١ هـ. / ١٣٦٢ - ١٣٨٩م فقد اتخذ مدينة أدرنة عاصمة للدولة العثمانية ويعتبر السلطان محمد الثانى بن مراد الثانى ٨٤٨ - ٨٨٦ هـ./ ١٤٥١ - ١٤٨١ من أشهر سلاطين الدولة العثمانية وكان يلقب بـ (الفاتح) فقد نجح في فتح القسطنطينية في سنة ٨٥٧ هـ / ١٤٥٣م.

وكان لسلطان محمد الفاتح يجمع في شخصه جميع مظاهرعصره الفكرية والثقافية فاجتذب حول بلاطه في اسطنبول الكثير من رجال العلم والأدب والفن وأصبح بلاطه مقصد الوافدين وبخاصة من المصورين سواء من الشرق أو الغرب ومثال ذلك المصور الإيطالي (جنتيلى بلينى) الذي زار اسطنبول وعمل فيها تحت رعاية السلطان محمد الفاتح الذي أرسل المصورين الأتراك إلى إيطاليا ليتعلموا فن التصوير الغربي منهم على سبيل المثال المصور التركي "سنان بك نقاش" وتوالت سلاطين الدولة العثمانية وانجازاتهم فقد فتح السلطان سليم الأول بن بايزيد الثاني الشاموصر والحجاز وضم هذه البلاد للإمبراطورية العثمانية حتى وصلت إلى أوج قوتها وازدهارها في عهد السلطان سليمان ابن سليم الأول، ويعتبر عهد

سليمان القانوني العصر الذهبي لفن التصوير العثماني، الى آن جاء آخر السلاطين العثمانين هو السلطان عبد الحميد الثاني، أخر سلاطين الإمبراطورية العثمانية التى استمرت من ٦٩٩ - ١٣٤٢ هـ./١٣٠٠ - ١٩٢٤م.

تُعد مدرسة التصوير التركية العثمانية في القرن السادس عشر، متأثرة إلى حد كبير بالتصوير الفارسي، فنرى في اللوحات العثمانية كافة العناصر المعروفة عن الفن الفارسي في مجال تصوير الطبيعة، غير أن ثمة تبايناً جوهرياً بينهما، فموضوعات التصوير التركي وإنْ كانت مُستوحاة من التصوير الفارسي إلا أن أسلوبها مختلف فقد لحقت بعناصرها تحويرات عدة أما الألوان و إن بقيت على حالها مضيئة إلا أنها مثقلة بتقابلها الصارخ، ولم ينقل المصور التركي ألوانه عن الفنان الفارسي بل ابتكر ألوانه الخاصة متجها إلى الألوان البسيطة الزاهية التي يتجلى تفردها حتى مع امتزاجها بلون آخر، على حين كان الفنان الفارسي يميل إلى الألوان المركبة وإذا كانت الرسوم التي تزدان بها دواوين الشعر التركية والفارسية قد ظلت خاضعة للتقاليد الإيرانية، الا أن الأمر اختلف مع ما بقى في تكويناتها من الأثر الفارسي إلا القليل وخاصة في تصاوير المناظر الطبيعية.

وتعكس الخلفيات المعمارية في صور المدرسة العثمانية طرز وأساليب العمارة العثمانية السائدة في العصر العثماني من مساجد وقصور وقلاع، وإنْ كانت تظهر فيها ملامح التأثر الأوروبي من حيث مراعاة قواعد المنظور فأصبحت ترسم في صفوف متراجعة صوب عمق الصورة في أغلب الأحيان، وقد اهتم المصورون في العصر العثماني برسم المناظر الطبيعية كخلفيات للصور نتيجة لشغف المصور التركي برسوم الحدائق والبساتين، حتى أنه كان يرمز إلى الريف برسم بستان أو حديقة، وبوجه عام يلاحظ أن المناظر الطبيعية في معظم هذه التصاوير كانت تحتل مكانة وسطاً بين التقاليد الإيرانية والواقعية التركية المتأثرة بالغرب، وعلى ذلك فإن الأسلوب الجديد للمنظر الطبيعي التركي لم يكن نقلا أو محاكاة متقنة للتصوير الفارسي أو للتصوير الأوروبي، ولكن ظل هذا الأسلوب مرتبطاً بالأسلوب الفارسي في المبادئ العامة المشتركة بينهما وهي: أن المنمنمات تخلو من المنظور الجوى مثل الغيوم أوالضباب بأشكاله المختلفة، واختفاء الإضاءة وتجاهل التجسيم، ووضوح الرسم واتصاله، وغياب البعد الثالث فيبدو المشهد مُسطحاً بلا عمق سواء في تصوير المناظر الطبيعية أو في تصوير الأشخاص و ذلك مع قليل من التأثر بالتقاليد الأوروبية فى التصوير.

وفي الختام اقول، إن الفن الإسلامي موكل بالجمال يتتبعه في كل شئ وكل معنى في هذا الوجود ولكنه الجمال بالمعنى الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس ولا ينحصر في قالب محدود، فجمال الطبيعة، وجمال الكون، وجمال القيم وجمال المشاعر، كل ذلك ألوان من الجمال يحتفي بها الفن الإسلامي ويجعلها مادة أصيلة للتعبير، بل أنه يعرض الحياة كلها من

خلال المعايير الجمالية ويرجع ذلك إلى أن المصور المسلم كان يتأمل ويُمعن النظر في عناصر الطبيعة جيداً تحقيقا لقوله تعالى: "أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت × وإلى السماء كيف رفعت × وإلى الجبال كيف نصبت × وإلى الأرض كيف سطحت ". وقوله تعالى: " أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها".

من هذا المنطلق بدأ الباحث في التجوال بين مئات الصور المرسومة في المخطوطات الإسلامية، من أجل استنباط المعاني والأفكار ومن أجل معايشة هذا النوع من الفن الشاعري كمادة خصبة للتعبير.

المراجـــع

١ - جـورج عـيـسى: شـيـخ المصـورين العـرب "الواسطى"، دار الكنوز الأدبيـة، بيـروت، لبـنان، ١٩٩٦.

٢ - د. ثروت عكاشـة: فن الواسطى من خـلال مـقـامـات الحـريرى، دار الشـروق، القـاهـرة، ١٩٩٢.

٣- Mazhar S. lpsiraglu : Masterpieces from the Topkapi Museum - Paintings and Miniatures - 1980 Thames and Hudson - London.

4 - Sheila R. Canby: Persian painting, 1993 by britisg museum.

5 - د. ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.

٦- من موقع د. يوسف زيدان فى شبكة المعلومات الدولية. www.ziedan.com

٧ - د. ثروت عكاشـة التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٨ - د. زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، ١٩٨١.

٩ - د. ثروت عكاشـة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٠.

١٠ - J.M.Rogers: Filiz cagman. Zeren Tanindi. Topkapi The Alpums and Illustrated London 1986. Manuscripts . Thumas and Hadson

الجمالية بين الغياب والحضور، بين ابن عربي وهايدغر

أ . د / شربل داغر

شاغل البحث:

يتناول البحث، ابتداء من المحور الثاني في ورقة المؤتمر، ما يمكن أن تكون عليه العلاقة بين "استلهام" الفنون المحلية و"انتحال" فنون "الآخر"، وهو ما أصوغه في السؤال الإشكالي التالي: كيف للفن في البلاد العربية أن يتعامل مع الإرث الفني الإسلامي القديم على ضوء تغيرات المشهد الفني في مجتمعات اليوم، في مجتمع العولمة؟

وهو سؤال متوسع ومتشعب، أكتفي بتناول الشق الجمالي منه. وأسباب مثل هذا الطرح تتعين في طلب درس الخيارات والأفضليات التي يشتمل عليها أي خيار أو أفضلية جمالية في الفن. ذلك أن الحديث عن "الاستلهام" و"الانتحال" يشير سلفاً إلى وجهة مقررة، هي التي للفن أن يتخذها سبيلاً له: عدا أن الاكتفاء بتناول المسألة من هذه الوجهة يوحي بأنها مسألة تقنية الطابع، ذات دافع محدد وغائية بينة، فيما تتيح معالجة الجانب الجمالي مقاربة أوسع وأعمق للمعضلة نفسها، إذ تخضعها لمناقشات أبعد، تتناول إقبال الجماعة في الطلب على الفن، وأسبابه ودوافعه ومسموحاته وممنوعاته (القيمية والأخلاقية والذوقية وغيرها). وهو ما أقترحه على الدرس من خلال نصين:

- "كتاب الجلال والجمال" لمحيي الدين ابن عربي،
- "أصل العمل الفني" لمارتن هايدغر (M. Heidegger).

وأستهدف من خلال هذه المقابلة الوقوف، بداية، عند أسس بناء خطاب جمالي بعينه، ثم الانتقال، في لحظة ثانية، إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه الأسس في حاجاتنا الفنية الراهنة، على أنها موضع تبين واقتراح.

غالباً ما يغيب الطرح الجمالي من كتاباتنا ومداولاتنا في شؤون الفن، كما لو أننا قادرون

على البقاء بمنأى عنه؛ كما لو أننا نقوى على تناوله لاحقاً، بعد وقت، بما لا يضير الممارسة الفنية نفسها، أو الخيارات والمقترحات الذوقية والقيمية التي يطلبها الفنان أو المسؤول أو الدارس نفسه في الفن ومنه. وهذا يعود إلى جملة أسباب، منها:

- ضعف النشاطية الفلسفية في جامعاتنا، حيث إن أكثر من جامعة عربية ألغت، أو لم توجد أساساً "قسماً" أو "شعبة" للفلسفة، وإذا ما أوجدتها، فإن الشاغل الجمالي يكاد أن يكون معدوماً فيها؛
- تولي معاهد الفنون أو الآثار وكلياتها، بعض مهام الدرس الجمالي، بشكل محدود ومبتسر بالضرورة، وما يحول الدرس نفسه إلى مجموعة ملخصات رتيبة ومكرورة؛
- وقوع الخطاب الجمالي العربي في واحدة من مشكلتين: إما الانصراف إلى الخطاب الجمالي الغربي، شرحاً وترويجاً، على أنه هو "الخطاب"، بل الوحيد في الموضوع؛ أو الانصراف إلى استعادات شرحية لبعض النصوص القديمة من دون تبين كاف للتعالقات بين الإلهي والأخلاقي والجمالي في منظور الجمال القديم، الإسلامي وغيره.

ما أحاوله في هذه الورقة مسعى محدود، يحاول أن يظهر بأن التغافل عن طرح الشق الجمالي في المسألة الفنية، أو إرجاءه، لا يعني أبداً أن الفن واقع خارج المسعي الجمالي نفسه، بل يعني أنه واقعٌ فيه، في صورة ضمنية، أو غير مدروسة، أو في غير واعية. لهذا تطمح هذه الورقة - إن نجحت في مسعاها - إلى أن تبرر الحاجة، المعرفية كما الفنية، إلى الدرس الجمالي، قديماً وراهناً.

ابن عربي: تقييد الجمال بالجلال

قد يحتاج البدء بتناول النص الأول، في مدونة هذه الورقة، أي "كتاب الجلال والجمال" لابن عربي[1]، إلى تبرير، إلى تسويغ، إلى تبيان على الأقل. ذلك أن ما كتبه ابن عربي، في هذا الكتاب وغيره، يقع في البحث عن "الحق والحقيقة"، وفق عبارته، أي في المسألة الدينية. فكيف أقيم سنداً لمسعاي هذا؟

يقول ابن عربي في كتابه هذا: "واعلمْ أن القرآن يحوي على جلال الجمال وعلى الجمال" (م. ن.، ص ٤٥-٤٦)، ما يعني، في صورة أولية ولكن بينة، أن البحث في الجمال يقتضي البحث في كتاب الله. إلا أن ما يسترعي الانتباه في تحديده هذا، هو أن ابن عربي - بخلاف غيره من فلاسفة وكلاميين وفقهاء قدامى - يقيم تلازماً غير مسبوق بين لفظين، هما: الجلال والجمال؛ وإذا كان اللفظ الأول يقع في أسماء الله الحسنى ("الجليل"، و"ذو الجلال والإكرام")،

فإن الدارس لن يجد خارج ما يقوله ابن عربي سنداً كافياً لذلك. ولا يخفى عن ابن عربي أن مسعاه جديد، إذ يوضح في مستهل كتابه: "أريد إن شاء الله أن أُبينَ عن هاتين الحقيقتين على قدر ما يساعدني الله به في العبارة" (م. ن.، ص ٤٢). فكيف ذلك؟ "فأقول، أولاً، إن الجلال لله معنى يرجع إليه، وهو منعنا من المعرفة به تعالى: والجمال معنى يرجع منه إلينا، وهو الذي أعطانا هذه المعرفة، التي عندنا به، والتنزلاتِ والمشاهدات والأحوال: وله فينا أمران: الهيبة والأنس. وذلك لأن لهذا الجمال علواً ودنواً: فالعلو نسميه جلال الجمال، وفيه يتكلم العارفون، وهو الذي يتجلى لهم ويتخيلون أنهم يتكلمون في الجلال الأول، الذي ذكرناه: وهذا جلال الجمال قد اقترن معه منا الأنس والجمال، الذي هو الدنو، قد اقترنت معه منا الهيبة، فإذا تجلى لنا جلال الجمال آنسنا، ولولا ذلك لهلكنا" (م. ن.، ص ٤٢).

وجب التنبه، بداية، إلى أن ابن عربي لا يوضح طبيعة الصلات الممكنة، أو التي يمكن أن تستند إليها كتابته، بين "الجلال" و"التجلي"، خاصة أنه يستعمل لفظ "الجلال" بما يدل على عظمة الله وقدرته، ويستعمل لفظ "التجلي" ("يتجلى لهم") بما يدل على تكرم الله بمعرفة على عباده. أيتعين تجلي الله في جلاله؟

هذا ما يبني عليه ابن عربي فكره الديني، وهو أن الله قادر على كل شيء، وأن ما يتحصل للبشر هو مما يتيحه لهم بقدرته نفسها. وهو ما يفسر أيضاً لزوم بناء علاقة بين "الجلال" و"الجمال"، طالما أن ابن عربي لا يتوخى درس، أو عرض، "صفة" من صفات الله، أي صفة "الجميل"، أو معنى "الجمال"، وإنما يريد أن يتبين "المعرفة" الممكنة للبشر، ولا سيما للعارفين منهم. وهو ما جعله في نطاقين، إذا جاز التشبيه والتحديد:

١ : نطاق الله، وهو نطاق الجلال، "الممتنع" على البشر، وهو "عزته عنا"، حسب لفظ ابن عربي:

٢ : نطاق البشر، وهو يتحدر من الأول "ويرجع منه إلينا"، وهو نطاق الجمال و"مباسطة الحق لنا"، حسب لفظ ابن عربي.

بل وجب التنبيه إلى أن النطاق الثاني - الممكن للدرس لابن عربي، ولنا من بعده - يتعين في وجودين اثنين، بل في صلتين: صلة "العلو" بنا، أي "جلال الجمال"، أي ما يكشفه الله لنا و"يتجلى" به للعارفين؛ وصلة "الدنو" التي نجريها منه، وهي "الهيبة" منه (لئلا يقع العارف في "سوء الأدب"، حسب ابن عربي)، والأنس الناتج عن ذلك (لكي يكون العارف، "في المشاهدة"، "على الاعتدال حتى نعقل ما نرى ولا نذهل"، حسب ابن عربي). فالتقابل المتلازم بين الجلال والجمال يستوجب تقابلاً متلازماً آخر، وهو بين العلو والدنو، بما يتيح صورة يمكن النظر إليها من جهتين:

- النظر من جهة الله إلى البشر، على أنها نظرة العزة والقدرة، بما يحدها وحدها، وبما يتيح "التجلي" في نطاقات بعينها؛

- النظر من جهة البشر إلى الله، على أنها نظرة "هيبة"، تتعين في "الدنو" منه، وهو ما يتحصل من "أنس" للعارف.

سبق أن توقفت، في كتابي "مذاهب الحسن..." [٢]، عند العلاقة هذه، بين العلوي والسفلي، منتبهاً إلى أن الفكر الإغريقي تنبه بل أقر، منذ أمبيدوكل على الأقل، بوجود "مبدأ" أو "علة أولى" للوجود؛ وهو ما عرفته وثبتته الأديان التوحيدية الثلاثة. إلا أنني توصلت أيضاً، في كتابي المذكور، إلى تعيين أشد للمسألة هذه؛ وهو أن التفسير الإسلامي للتوحيد ذهب أبعد من غيره، حيث أن مبدأ "التبعيد"، الذي أوجده الخطاب السابق عليه، بين العلوي والسفلي، لم يقر به الخطاب الإسلامي، بل قطع معه، في عدد من تياراته ومذاهبه الأساسية؛ إلا أن هذا لا يخفي طبعاً وجود خلافات جلية في المقالات الإسلامية القديمة، بين "التنزيه" و"الصفاتية" و"المشبهة".

يقول الأشعري عن المعتزلة: "إن الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم، ولا شبح، ولا جثة، ولا صورة، ولا لحم، ولا دم، ولا جوهر، ولا عرض (...)؛ ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدثهم (...)؛ لم يزل أولاً سابقاً متقدماً للحادثات، موجوداً قبل المخلوقات، ولم يزل عالماً قادراً حياً، ولا يزال كذلك"[٣]. كما يقول الكندي: "الواحد الحق، إذن، لا ذو هيولى، ولا ذو صورة، ولا ذو كمية، ولا ذو كيفية، ولا ذو إضافة، ولا موصوف بشيء من باقي المعقولات، ولا ذو جنس، ولا ذو فصل، ولا ذو شخص، ولا ذو خاصة، ولا ذو عرض عام، ولا متحرك، ولا موصوف بشيء مما نفى أن يكون واحداً بالحقيقة؛ فهو إذن وحدة فقط محض، أعني لا شيء غير وحدة، وكل واحد غيره فمتكثر"[٤].

يمكن أن نتبين، في الخطابين، تداخلاً بين النسق الإغريقي والنسق الإسلامي، بما يعني "تبعيد" الله الناجز عما كانت عليه "المناسبة" السابقة بين العلوي والسفلي. وهي الصلة نفسها التي عاد إليها ابن عربي، على أن التحدر يتأتى من العلوي، بما يسمح به الله، وبما يتجلى به. وهو ما ذهب به أبعد إذ جعل الجمال مقيداً بالجلال في صورة مبرمة. وهو ما كان قد قاله الكندي، إذ شدد، بدوره، على أن الفيلسوف لا يطلب في العلم الإلهي "حساً ولا تمثيلاً" (م. ن.، ص ٤٥).

مارتن هايدغر: الجمال "في" الفن

ما تناوله ابن عربي وغيره من الكلاميين والفلاسفة والمتصوفة المسلمين تناوله، وإن بعبارات مختلفة عنه بعض الشيء، علماء لاهوت وفلاسفة مسيحيو النظرة في القرون

الوسطى. وهو ما يمكن جمعه، عند هؤلاء وأولئك، في الكلام التالي، وهو: إن أي تعريف للجمال ليس ممكناً خارج النظر الديني نفسه: وهو ما جعل أفعال البشر، مما يمكن نسبته إلى "جمال" ما، أي "الفن" اختصاراً، موضوع شبهة، من جهة، وموضوعَ تعريفٍ خفيف، من جهة ثانية.

هذا ما نتحقق منه عند الجاحظ و"أخوان الصفاء" والتوحيدي وابن خلدون وغيرهم[٥]، وعند توما الأكويني وغيره من لاهوتيي الكنيسة المسيحية[٦].

هكذا لا يمكن تعيين الماهية والقيمة إلا في الإلهي، ومن دون غيره.

هكذا يجد المفسر القديم حرجاً في تنسيب أي صنيع، أي قول، أي سلوك، إلى ما هو ملازم في مادته لله نفسه، ولأفعاله نفسها.

هذا ما جعل أي خطاب قديم عن الصنع البشري ينتسب بالضرورة إلى الأخلاقي في أحسن الأحوال (وهو ما نجده بيناً في المستحسن والمستكره، في الخطابات الإسلامية القديمة، كما في الخطابات المسيحية). وهذا ما جعل أي معاينةٍ للجميل نفسه محلَ وصفٍ وتعيين "خفيفٍ" الحمولات والتعريفات بالضرورة. وهذا ما جعل من العودة الأوروبية إلى نظرية "الطبيعة" (ذات الأساس الإغريقي) أساساً للجمال، ولـ"المحاكاة" سبيلاً إلى بلوغ هذا الجمال، نقلة كبيرة انتقل بموجبها الفن إلى الصنيع البشري القابل للدرس خارج المنظور الديني.

لا يسعني، في هذه الورقة، أن أستعرض تاريخَ تكونِ نطاقِ متمايزٍ وبين ومستقلٍ للجماليات في التفلسف الأوروبي، ثم الغربي: إلا أنني طلبت هذا - وإن بضرباتٍ قلمٍ عريضٍ وعجول - لوصول لازم إلى خطاب هايدغر، إلى دراسته الموسومة بـ"أصل العمل الفني"[٧]، التي قطعت مع أسلوب التفلسف الجمالي الغربي الكلاسيكي. فماذا عن هايدغر؟

نشر هايدغر مقالته هذه في كتاب حمل العنوان التالي: "دروب لا تفضي إلى أي مكان"، إلا أنه طلب منها قولاً عالي الحمولة الفلسفية، وهو أن "أصل" الفن متعينٌ "في" الفن نفسه؛ ولقد قطع بذلك أي صلة للفن، سواء أكانت مصدرية أو إحالية أو قيمية، بأي خارج عليه، سواء أكان ديناً أو عقيدة أو ماوراءَ فلسفةٍ ما. فالفن لا "يصدر" عن الله ولا "يحيل عليه"، ولا عن الطبيعة، ولا يجعله نموذج استلهام قيمي؛ ذلك أن خطوات الفن لا تقود، أو لا تفضي إلى تلك الدروب القديمة، المعهودة، وإنما إلى أخرى، جديدة، تتعين فوق اللوحة نفسها، في صنيعها نفسه، في مثولها نفسه.

ومن يعرف تكوين مقالة هايدغر يدرك بأنه ألقاها، بداية، في صيغة محاضرات على طلابه، بين العام ١٩٣٥ والعام ١٩٣٦، ثم أضاف عليها، عند نشرها في كتاب، قسماً متصلاً بلوحة لفان كوخ (V. Van Gogh) عن الحذاء. وأراد هايدغر من مجموع الطرح أن يقول: إن

"الأصل" هو "ما ينطلق منه (الشيء)، وما يصير به على ما هو عليه، وكيف هو (الشيء) عليه" (م. ن.، ص ١١). باتت دورة الأصل محدودة، إذن، مقصورة على حراكه نفسه في التشكل، وفي ما يصير عليه في سيرورته نفسها، وفي ما ينتهي إليه. وهو تعريف يخرق - على بساطته - مع تاريخ طويل وكثيف من الاعتقاد الديني والفلسفي بوجود "أصل" متعين قبل الإنتاج، في: الله، أو الطبيعة، أو الماوراء.

وانتهى هايدغر إلى تعريفه هذا، مظهراً التمايز بين: الشيء (المادة التي يصنع منها الحذاء)، والمنتوج (أي الحذاء نفسه)، والعمل الفني (حذاء لوحة فان كوخ)، حيث إن الصورة، التي ينتهي إليها العمل الفني، تتعين في "فنيتها" نفسها، أي في عمل الفنان عليها.

وهو قول يجد رجعه القريب في ما قام به أكثر من فنان أوروبي، قبل محاضرات هايدغر نفسها: من الفنان مونخ (E. Munch) و"صرخته" (التي فارق فيها اللون وظيفته الإحالية، أي كونه تمثيلاً للخارج، الإنساني وغيره)، إلى فنانين انطباعيين انتقلوا بالمشهد من "طبيعيته"، التي هو عليها، إلى ما يولده المشهد في عين الفنان نفسه، مروراً بمساعي التكعيبيين وغيرهم، ممن ألغوا - بتقنية "التلصيق" نفسها، فضلاً عن كسر "طبيعية" الشيء المصور - الطبيعة التامة والصحيحة و"الخارجية" بالتالي للموضوع الفني. ولا يفوتني طبعاً - وإن بكلام سريع - ما قاله كاندينسكي نفسه بأن الفن "ضرورة داخلية"، قبل أن يكون "استلهاماً"، أو تقيداً بمرجعيات وقواعد متأتية من خارج الفنان نفسه.

ومن يعود، اليوم، إلى أساليب الفن المتجددة يتأكد من أن ما قاله هايدغر (وجاك ديريدا وغيره من بعده) يتأكد في صورة مزيدة في تجارب الفن الحالية؛ وهي لا تلغي وجود تيارات مختلفة ومتضاربة، لا تقر بهذا المنظور بالضرورة. فماذا يمكن القول في موضوعنا، بين الاستلهام والانتحال، كما سبق القول أعلاه؟

بين الغياب والحضور

يمكن للدارس أن يخلص، من هذا العرض، إلى جملة ملاحظات تساعد، بل تمهد لتناول السؤال المطروح أولى هذه الملاحظات هو أن التداخل القديم، هنا وهناك، بين الإلهي والجمالي، توقف في الخطاب عن الفن (وإن بقي محل متابعة وتقيد من قبل دارسين دينيين، هنا وهناك، وعلى اختلافات فيما بينهم)؛ وهو ما ظهر في قسمة حدود جديدة، إذا جاز القول، بين النطاقين، بحيث أن "جمالية الله" ليس لها أن تمنع نشوء "جمالية للصنيع البشري" (تستند إلى المنظور الديني أو تنفصل عنه). هذا ما شرع به فلاسفة ودارسون غربيون عديدون، ومنذ قرون (ابتداء من كَنط - E. Kant- على الأقل، الذي وجد أن "غائية" الفن

قائمة "فيه")؛ وهو ما وجد في "فتاوى" أكثر من شيخ مسلم، مثل الإمام محمد عبده وغيره، "جوازاً" لجمالية تقع في الصنع البشري وتقبل بها.

ثانية هذه الملاحظات هي أن التداخل القديم، والمستبقى أحياناً، بين الجمالي والأخلاقي بات يتهاوى، هو الآخر، بدليل أن "الجميل" بات يقبل، في أعين فنانيه ومتلقيه، بـ"الكريه" و"العنيف" و"الساقط" و"المبتذل" و"الخسيس" وغيرها، صوراً ممكنة للجمال الفني على الأقل: هذا ما بدأ في بعض الفن السوريالي، وهذا ما قوي حضوره في عدد من تجارب الفن في العقود الأخيرة.

ثالثة هذه الملاحظات تتصل بمنظور الفن، حيث تبدل مما أسميه "جمالية الغياب" إلى ما أسميه بـ"جمالية الحضور"، التي ينبني عليها فن اليوم. فخطابات الفن، في القديم، أعلت من شأن الله بحيث قصرت عليه الجمال، كما سبق القول: وهو ما قاله الدارس آلان بيزنسون بهذه الصورة الصريحة عن الخطاب الإسلامي: "في الإسلام، باتت الصورة مستحيلة التصور بسبب المفهوم الماورائي لله" (٨). أما خطابات اليوم فباتت تستند إلى "فلسفة الحضور"، وإلى "جمالية الحضور"، تحديداً، التي انتهت إلى أن تستدعي ما أسميه بـ"لحظوية العين". فما تطلبه اللوحة، أو اللقطة المسرحية أو السينمائية، أو الملصق الدعائي، يتعين في ما للعين أن تراه بنفسها، أمامها، في العلاقات الناشئة والمقترحة فوق الحامل المادي، في لغة "الوسيط" نفسها (مثل اللون أو الحركة)؛ وهو ما يمكن تلخيصه في العبارة الإنكليزية الشهيرة: What you see is what you see، ما يمكن ترجمته بالقول التالي: "ما تراه هو ما تراه" - ليس إلا، لو طلبتُ الزيادة في الإيضاح.

رابعة هذه الملاحظات تتصل بعلاقة الفن بالقيمة؛ وتحتاج إلى تبين أشد، بل إلى معالجة، لأنها تتناول ما سبق أن أشرت إليه أعلاه - من دون شرح أو تعليل - عن "الخيارات" و"الأفضليات"، والتي أطلب منها تلمساً أولياً على الأقل للجواب الممكن على المقابلة المطروحة في العنوان بين "الاستلهام" و"الانتحال". فأي قيمة؟ وكيف يمكن تحديدها؟

يتنبه ماكس فيبير (M. Weber) إلى صعوبة تحديد القيمة، بخلاف عديدين ممن لا يميزون بين ما يقتنعون به، أو يؤمنون به، على أنه "قيمة"، وبين كون القيمة "أفضلية" ليس إلا. فهي، في نظر فيبير، صعبة التحديد، واقعاً، لأنها شرط إمكان أي تعليل، أي تشريع. لهذا يتحدث عن "تعددية قيمية"، ويستعمل لهذا الغرض لفظاً فرنسياً (polythéisme) يشير إلى تعدد الآلهة، إلى تعدد المرجعيات، ما يشير، في حسابه، إلى صعوبة حصول توافق أو تفاهم مؤديين إلى تراض أو تصالح بين خيارات "أكسيولوحية" (أي شاملة للقيم الأخلاقية، ومنها الجمالية) لدى الأفراد أو الجماعات البشرية. وهو ما تنبهتُ له أعلاه، عند الحديث عن "الغياب" و"الحضور" (وما يتفرع من كل منهما)، بوصفه تبايناً، أو تعدداً، ناشئاً في تحديد القيمة: أتتأتى القيمة من

العمل الفني أم من خارجه؟ أتكفلها مرجعية أو ديانة أو عقيدة أم صنع بعينه؟

وهو نقاش يمكن أن ننقله إلى نطاق "الحروفية" نفسها (التي وجدت لها، في "محاور" المؤتمر، نصيباً كبيراً): أتتأتى قيمة الحروفية من لغويتها العربية، من المبنى المزدوج لبعض أعمالها، إذ يجمع بين الحرف (العربي) المقروء والعلامة الفنية؟ ألا تكون حظوظ العربي (أو الذي يحسن قراءة العربية) أفضل من غيره؟ أتكفل قيمةَ الحروفية فنيتُها الخالصة أم إحالتُها على مرجعيات سابقة على الصنع الفني، وهي مرجعيات مخصوصة، دينية ولغوية وثقافية وفنية وغيرها؟

ما أصل إليه، في ختام هذا العرض، يتعداني كدارس، إذ يصل إلى طرح مسألة تقع- كما قلت- في "الخيارات" و"الأفضليات"؛ ويتعين الجواب عنها في "سياسات" كما في "أساليب"، لا تشمل الدارس إلا في موقع المتحقق والمعاين والمناقش. فما هي؟

ما يسعني قوله هو أن فننا العربي الراهن يبدو، في الخطاب الفني والجمالي الدارس له، "معدوم الحال" (لو شئت التشبيه)، بل يتيماً، إذ يفتقر إلى ما يكفله في الخطاب نفسه. فكثير من مسائل الفن والجمالية، التي درسها غيرنا (ولا سيما في الخطاب الغربي)، يفتقر إلى من يطرحها ويعالجها؛ بل تبدو ممارساتنا للفن تقنية الطابع في أحسن الأحوال. ولا يكون الحديث عن "الأصالة" و"التراث" و"الاستلهام" و"الانتحال" وغيرها - والحالة هذه - سوى استرجاع بعيد لخطاب "نهضوي"، ما نجحنا في تجديده وتحسينه وتطويره.

بل يمكن أن أذهب أبعد في المراجعة، فأقول بأن إقبالنا على الفن (حسب الطريقة الغربية، وكما يروج في مجتمعاتنا) معدوم السند، إذ يبدو أحياناً - كما كتبت عند أحد كبار الفنانين العرب - أنه "يرسم كما لو أنه يعتذر".

ذلك أننا دخلنا في عهد الحداثة على الرغم منا، أو من دون أن نتبين تماماً مؤدياتها أو مفاعيلها؛ وأننا نعمل - إذا تبينا هذه المؤديات أو المفاعيل - على تعطيلها أو تفريغها من محتوياتها اللازمة. أنحتاج إلى الفن فعلاً؟ ما خياراتنا فيه؟ ما أفضلياتنا فيه؟

هذه أسئلة لازمة، لا يحسن التغافل عنها، أو إرجاؤها، أو التلطي خلف أجوبة "ديماغوجية" أحياناً. أيعقل أننا نريد الفن ولا نزال نجانب - في بعض مجتمعاتنا وسلوكياتنا - قسماً من إنتاجات الصورة؟ أنقوى فعلاً على مجانبة الصورة، أو بعض إنتاجاتها، في مجتمع العولمة، التي باتت فيها الكتابة "صورية"، فيما كانت الصورة "كتابية"، في الغالب، في مجتمعاتنا القديمة؟ أيعقل أننا نريد الفن، وتمنع بعض سياساتنا وسلوكياتنا من إقامة المسرح، وصالة السينما، لأسباب اجتماعية وغيرها؟

أنريد الفن فعلاً، ونحن لم نقر بعد بما يسميه لوك فيري (L. Ferry) "فردانية الجميل"[٩]، طالما أننا نفكر، حتى اليوم، في شؤون الفن والجمال بعيون جماعية؟

الهوامش

١ - محيي الدين ابن عربي: "كتاب الجلال والجمال"، حققه وضبطه وقدم له: عبد الرحيم مارديني، دار آية (بيروت) ودار المحبة (دمشق)، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، وعلى هذه الطبعة تحيل الشواهد.

٢ - شربل داغر : "مذاهب الحسن: قراءة معجمية-تاريخية للفنون في العربية"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، بالتعاون مع "الجمعية الملكية للفنون الجميلة" (عَمان)، ١٩٩٨ .

٣ - "مقالات الإسلاميين"، ص ١٥٥ .

٤ - الكندي : "رسائل الكندي الفلسفية"، ص ١٠٤ .

٥ - يمكن العودة في صورة مزيدة إلى الفصل الموسوم بـ"نقد الصناعات المستحسنة"، في كتابي: "الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، بالتعاون مع "دار الآثار الإسلامية" (الكويت)، ١٩٩٩ .

٦ - يمكن العودة إلى كتاب أمبرتو إيكو، "المسألة الجمالية عند توما الأكويني"، الذي خصه بدراسة الموقف الجمالي في الخطاب اللاهوتي في القرون الوسطى الأوروبية:

Umberto Eco : Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, P. U. F., Paris, 1993.

٧ - Martin Heidegger : L'origine de l'_uvre d'art, in: Chemins qui mènent nulle part, traduit, Flammarion, Paris, 1986.

٨ - Alain Besancon : L'image interdite, Fayard, Paris, 1994, p. 32.

٩ - Luc Ferry : Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique, éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 1990, p. 20.

تصوير المكان بين الفنون الإسلامية والفنون الغربية (ق١٤ - ق١٦)

د/ أمل نصر

مقدمة

المساحة فى العمل الفنى هى المكان أي أنها رمز للعالم، والتصوير هو فن مكاني بالدرجة الأولى يعتمد في تعبيره على الصور المكانية، ومن ثم تكون الموضوعات التي يحسن التعبيرعنها هي تلك العناصر المرئية الممتدة في المكان، حتى أن بعض الفنانين قد عرَّفوا الصورة بأنها إحياء لسطح مستو بواسطة الإيقاع المكاني للأشكال والألوان، وأن التصوير هو فن توزيع الألوان على سطح مسًتو من أجل ايجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس، وكذلك الإحساس بالامتدادات الناتًجة عن تكوينات هذه العناصر. ولا يمكن لفنان أن ينشئ عملاً فنياً ما لم يكن قد ترسَّب في نفسه تصور ما لفكرة المكان. تلك الفكرة التي تنبنى على تصوره للكون بشكل عام.

ولمشكلة تصوير المكان أهميتها الخاصة على مدار تاريخ تاريخ الفن، حيث أنها تعكس تصور الإنسان للعالم وموقفه منه، وتتأثر بكافة المتغيرات المادية والروحية التي تحدث في كل مرحلة حضارية، ونحن لا نستطيع مناقشة تلك المشكلة بمعزل عن هذه المُتغيرات، وهى من المشكلات الجمالية والفنية التي لها تاريخها الخاص كأحد عناصر العمل الفنى الهامة والأساسية في بنائه، وقد عولجت بأسلوب يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر ونستطيع أن نقول أن لكل عصر تصور خاص للمكان يكون بمثابة العامل المشترك بين جميع فنونه وهو لذلك أشبه بنافذة نطل منها على عالمه المميز.

ويهتم هذا البحث بعمل دراسة مقارنة بين رؤية حضارتين للمكان: الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية في فترة متوازية تنضوي زمنياً بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر، أي في أوج تألق كل منهما. الحضارة الإسلامية في فترة ازدهارها والحضارة الغربية في فترة عصر النهضة الأوروبية، وتتناول الدراسة تناول كل منهما للمكان في التصوير. وعلى الرغم

من توازى هذه الفترة زمنياً إلا أن فنون كل من الحضارتين قد تناولت المكان بشكل مخالف تماماً كما سنتتبع لنستخلص من خلال التأمل والمشاهدة طرق كل منهما في تناول المفاهيم المكانية والفراغية في أعمال التصوير.

الإحساس بالمكان

المكان هو إمكانية الحركة، والإحساس بالمكان هو فى جوهره إدراك لمجموعة من الإتجاهات المختلفة والحركات الممكنة التى تحدد حسبها العلاقة بين نقطة وأخرى، وإدراك المكان هو إدراك لشكل ما، وإنْ كان هذا الشكل من أبسط الأنواع أولوية. فالامتداد أو المكان مجرد وجود منفصل عن أى شئ، ومن الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التى تحدده وهذا ما يجعلنا نظن أن المكان لا متناه، ولو كانت فكرتنا عن المكان تتضمن فى ذاتها إدراكاً لحدوده، لتصورناه على أنه يتركب من عدد متناه من الكتل مرصوصة جنباً إلى جنب.

الأثر الجمالي للامتداد المكاني :

يختلف الأثر الجمالي الذى يولِّده الامتداد المكاني اختلافاً كبيراً عن الأثر الذي تولِّده الأشكال المحددة، فالعين في حالة إدراك الامتداد تجول في مواضع لا متناهية غير محدودة، والإحساس باتصال هذه المواضع وبعدها اللامتناهى هو مصدر انفعالنا بالإمتداد. وهذا الانفعال - بلا شك - انفعال أوليٌّ له أسسه (الفسيولوجية)، بينما تصور الحجم ثانوى ويتضمن عمليات ربط واستدلال. وعلى الرغم من الدلالات الهامة للحجم إلا أن الإحساس الخالص بالإمتداد الذى يقوم على أساس الأثر المباشر الذى يولِّده الموضوع فى الامكانيات الإدراكية للعين له قيمته الجمالية الخاصة، ولأن أثرالامتداد يختلف عن أثر المادة، فإن كلا الأثرين يظهران في أوضح صورهما حينما يوجدان معاً. فأثر الامتداد لا يبعث على الرضا طويلاً إلا إذا أُضيف إليه جمال مادى معين [1].

نحن لا نشعر بالسعادة التامة ونحن نواجه حالة من الخواء الكامل مع وجود امتداد أو فراغ غير متناه من حولنا، حيث يؤدي ذلك إلى صعوبة تحديد الأبعاد والمواقع. كذلك فإن الفراغ الذي لا يمكن قياسه والذي لايمكن تحديده يوهن من قدرتنا على قياس الزمن فيتهاوى داخلنا الإحساس بالوقت ونزداد قتامة، فلا جدال أننا مخلوقات الفراغ وأن الفراغ يهيمن علينا سواء كنا فنانين أم لا، ذلك إننا جميعا نتفاعل شعوريا أو لاشعورياً مع الفراغ المحيط بنا في كل

مكان، إضافة إلى أن مزاجنا السائد يتغير وفقا للتغيرات التي تطرأ على المضمون الفراغي.

وإذا كان الفراغ التام الخالي من العلامات أو الامتداد اللامتناهي هو مُدرَك حسيٍّ قائم بذاته، فإنه يمثل تحدياً معيناً للمصور، إذ أنه يؤدى إلى نشوء رغبة غير محددة ولا شعورية لتحديده بشكل مُفصّل، وإلى إضافة مُخطط عام من العلامات تنظم هذا الفراغفي أبعاد مختلفة، وعلاقات مكانية متعددة، والمصور يستجيب غالباً للتحدي البصري والنفسي لكي يحول الفراغ والامتداد اللامتناهي إلى فراغ ذى شكل معين[٢] . أى إلى مكان . لذا نجد المصور ماكس بيكمان Max Bekmann يقول "الارتفاع، العرض، العمق هي الظواهر الثلاثة التي ينبغي أن أنقلها في مستوى واحد لأشكال السطح المُجرد للصورة، وهكذا أحمي نفسي من لا نهائية الفراغ"[٣].

كيفية الإستجابة للفراغ :

عندما نواجه مشكلة الفراغ فإن خيالنا يزداد نشاطاً وتمتزج أفكارنا وأحاسيسنا فتأخذ استجابتنا تجاه الفراغ أحد اتجاهين: الأول الاتجاه المنطقي، فنظراً لوجود الفراغ المترامي حولنا ليلاً ونهاراً فإننا نسعى لتفهّمه بشكل منطقي، ونحاول قياسه والتوصل إلى تحديد منظم دقيق للفراغ ذو بعدين أو ثلاثة أبعاد. وهذا هو الاتجاه الذي ينتمي إليه تناول المكان في تصوير عصر النهضة. والاتجاه الثاني هو التجاه البديهي حيث نأخذ أثناء تعرفنا على الفراغ بمسلمات بديهية، ويلي ذلك إسقاط أكثر مشاعرنا وأفكارنا سمواً وارتقاءً على ما نقوم به. ويترجم الفنان هذه الاستجابة البديهية للفراغ باستغراقه في استخدام الخطوط والنقاط بشكل غير منتظم أثناء محاولته تحديد معالم الفراغ القريبة والبعيدة. وهذا هو الاتجاه الذى ينتمي إليه تصوير المكان في المنمنمات الإسلامية.

يُعبِّر المصور الألماني ماكس بيكمان Max Bekmann (١٨٨٤ ـ ١٩٥٠) عن الاتجاه البديهي في الاستجابة للفراغ قائلاً: "الفراغ والفراغ ثانية، إنه الكيان المهيب اللانهائي الذي يحيط بنا من كل جانب والموجود بداخلنا ...إنه هو الذى أحاول أن أعبِّر عنه من خلال الرسم.. إن حلمي هو الفراغ وفق تخيلي له.. أن أسعى لتغيير الانطباع البصري لعالم المرئيات المحيط بنا من خلال السمو والارتقاء المُنظم لأفكارنا وأحاسيسنا الداخلية.. إنه الإدراك الحسي من وجهة نظري. وهناك أمر مؤكد. أنه يجب أن ننقل عالم الأشياء المحيطه بنا ذو الثلاثة أبعاد إلى قماش اللوحة ذو البعدين. وبالنسبة لي فإنني أعتبر أن الخبرة الساحرة الراسخة فى نفسي هي خبرة تجسيم المكان بواسطة الخطوط والألوان. ومن خلال هذه الخبرة أحس بالبعد الرابع المجهول للأشياء والكائنات، ذلك البعد الذي أبحث عنه بكل عصب في روحي"[٤].

العوامل المؤثرة على طريقة إدراكنا للفراغ وتناولنا لأبعاد المكان :

المرحلة أو الحضارة هي التي تمنح العمل الفنى شكله وتفرض مضمونه، وتاريخ الأشكال الفنية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأنماط السلوك البشري التي تخلق بدورها السلوك الإدراكى، فعملية الرؤية ذاتها من الناحية (الفسيولوجية) ظلت كما هي ولكن الذي تغير هو التفسير الذي نالته الصورة المرئية، وكما يستطيع المرء أن يتحدث عن تطور تاريخي للإدراك إذ أن طرائق الرؤية الجديدة تتحدد بالفترات التاريخية التي تنتجها، فإن باستطاعة المرء أن يتحدث عن الطريقة التي يُدرك بها الفضاء، حيث أن إدراك الفضاء تعبير عن نمط مُحدّد من العلاقة بين الإنسان وبيئته، ولهذا فقد طور كل مجتمع إدراكاته الفنية وتأثر كل أفراده بهذا التطور.

كما أن الحياة وما نكتسبه خلالها من خبرات شخصية يمكن أن تؤثر بشدة على إدراكنا الحسي عن طريق الرؤية، كما أنها من الممكن أن تؤدي إلى تعديله. إن التجارب التي تؤدي إلى اكتسابنا أسلوب ذى خصائص معينة يؤثر على شعورنا وتفكيرنا حيالها كأفراد ناضجين، تمكن أن تؤدي في نهاية الأمر إلى التأثير على الطريقة التى تُفسَر بها المرئيات التي تحيط بنا في كل مكان.

ولا يمكن أن ننكر أهمية العامل الروحي وتأثيره على إدراكنا للفضاء أو الفراغ فكما يقول هاوزر "إن الرؤية، ليست مجرد وظيفة بسيطة من وظائف العين إذ هي تتضمن أيضاً عاملاً تعبيرياً منشأه الاتجاهات الروحية التي تُفسر الواقع وتشكِّله". لذلك نجد أن كل العهود السكونية الأخروية في تاريخ الفن تتبنى فكرة نبذ الفراغ وتتخلى عن التصوير الواقعي المكاني بتأثير من نظرتها الأخروية فتُصور أشكالها في عزله مجردة دون عمق ودون جو محيط بها.

كذلك تؤثر طريقتنا في النظر إلى العالم على تناولنا للأبعاد المكانية وإدراكنا لها وفي هذا يقول هاوزر: "الواقع أن السماء الذهبية والمنظور ليسا مجرد طريقتين مختلفتين في معالجة الخلفية، فهما صفتان مميزتان لطريقتين مختلفتين في النظر إلى العالم، إحداهما تتخذ من الإنسان والأخرى تتخذ من العالم نقطة بداية لها. فإحداهما تؤكد أولوية الأشكال المُصوَرة على المكان، بينما الأخرى تجعل المكان بوصفه عنصر المظهر والأساس الذى ترتكز عليه التجربة الحسية، ويطغى على مادية الإنسان، فتجعل المكان يمتص الأشكال البشرية ويستوعبها في داخله". فالعهود ذات الثقافات (الدينامية) التوسعية التي تتخذ من العالم موقفاً إيجابياً يُعد المكان بالنسبة لها هو المقولة الأساسية للنظر للعالم فتصور أشكالها في سياق مكاني مترابط. وهذا ما يظهر بوضوح في فن عصر النهضة.

والواقع أن لكل حضارة من الحضارات تصوراً كونياً للعالم تطرحه عند تناولها للمكان الذى

يمثل معادلاً للكون عند الفنان، والتصور السائد في حضارة ما هو الذى يحدد معالمها، ويشكل اللحمة بين عناصر معارفها. وتصورنا للعالم هو من الأهمية بحيث لا نُدرك أن لدينا تصور ما إلا حين نواجه تصوراً بديلاً، إما بسفرنا إلى حضارة أخرى، وإما باطلاعنا على أخبار العصور الغابرة، وإما يكون تصور حضارتنا للعالم في طور التحول"(٥).

ويمكن أن نضيف للعبارة السابقة أيضاً حين نطلع على فن حضارة أخرى، فالعمل الفني يعكس دوماً تصورناً للعالم، فمُسطح الصورة هو رمز لعالم الفنان الذى يصيغه ويصوره وفق التصور السائد في حضاراته عن هذا العالم. وقد ارتبطت دائماً فكرة الزمان بفكرة المكان وأثرّت فيها. واعتبر الفنانون أن الزمان والمكان هما مقومات الحياة الأساسية وعليهما وحدهما يجب أن ترسي قواعد الفن.

وسنحاول هنا تقديم دراسة مقارنة لرؤيتين مختلفتين في تصوير المكان ونبدأ بالفنون الإسلامية، ثم بعصر النهضة.

الفنون الإسلامية

تناول الإنسان والطبيعة في الفنون الإسلامية:

التجريد هو السمة العامة للفكر الإسلامي، وقد قدمت فنون الحضارة الإسلامية قيماً جمالية وفلسفية تعبِّر عن ولع الإنسان بالبحث عن المُطلق، ومحاولة الفهم الروحي لقوانين المادة. فالفنون الإسلامية فنون تنحدر من رؤية جمالية فلسفية تشمل الإنسان والطبيعة وتستلهم في الوقت نفسه الرؤية الدينية الإسلامية، وتترجم هذا الاستلهام إلى لغة فنية صرفة وصافية، ونحن لا نستطيع فهم الفن الإسلامي بمعزل عن هذه الرؤية. ففي تأملنا العميق لآثار الفن الإسلامي نلاحظ أن الطبيعة بكل مفرداتها قد وجدت كعناصر تشكيلية قدمها هذا الفن، فليس ثمة نوع من أنواع النباتات أو الأزهار أو الأشجار أو الحيوان وكذلك الإنسان إلا وهو مرسوم في منمنمة أو منسوج في سجادة أو محفور على معدن، إلا أن علاقة الفنان المسلم بالطبيعة كانت علاقة تأمل وليست علاقة محاكاة، فقد كان يقف أمام الطبيعة كجزء منها مثل الشجرة والطير والكواكب كجزء من الوجود الذى يُسبّح الخالق، وهذا الوجود بكل مظاهره من طبيعة وإنسان هو وجود اعتباري، وهو حين يستخدم مظاهر هذا الوجود في عمله الفني فهو يستخدمها كرموز في المطلق غير محدودة بزمان أو مكان.

وحين يظهر الإنسان والطبيعة في الفن الإسلامي، فنحن لا نستطيع أن نأخذهما كموضوعات تصف وتحاكي الإنسان والطبيعة. فالفن الإسلامي لا ينشد تصور العالم

الخارجى كما تدركه الحواس عادة، بكل تنافره وعفويته بل أن ما يصفه بصورة غير مباشرة هو الجوهر الثابت للأشياء، والتصوير الإسلامي يعتمد عادة على الحدس فيبدأ بالخبرات الحسية ليستخلص منها تلك السمات المميزة لشيء أو كائن معين ويترجمها إلى عناصر تناسب الفراغ ثنائي الأبعاد عن طريق الخط والمساحات الملونة، والفنان المسلم لا يتصور أن يحاول نقل المظهر الكامل للأشياء، فهو مقتنع بما تنطوي عليه هذه المحاولة من بطلان. لأنه أصلاً يؤمن بعرضية الظاهر وبوهميته ومن ثم زواله، وهو في ذلك لا يستجيب لأمر تحريمي بقدر ما يستجيب لرؤية جمالية أو فلسفية تلتقي مع الفهم الديني الكلي والشامل للإنسان والحياة والذى قاده لأن يدرك أن الحقيقة شيء خفي لا يمكن التعبير عنه إلا بتجاوز الظاهر الذي تدركه العين[٦].

نظرية الحلول في الفلسفة الإسلامية

نظرية الحلول هي نظرية وحدة الوجود التي طرحها المتصوفة من المسلمين وتعني حلول الله في الكون أو العالم المادي والروحاني فهو الروح الأعظم المتجلي في الكون وكل ما يحتويه. فهي ترى أن الله والطبيعة شئ واحد وأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا من مظاهر الذات الإلهية، ونجد نظرية الكون في فلسفة الكندي وإخوان الصفا تقول بوجود انسجام في كل شئ في الكون، ويتراءى ذلك جلياً في وحدة النظام الكوني المُوحَّد والمُتسق والمُنسجم بشتى أجزائه التي تشكل وحدة قائمة على مبدأ واحد سواء في الأصوات أو بنيّة الكون وأرواح البشر، وترتكز علوم الكون نفسها على العلاقة المتبادلة بين الأشياء، وعلى وحدوية الطبيعة التي يكتشف فيها الإنسان معنى التناسق والتوازن الخاص بالعالم. ومن جهة أخرى فإن الإنسان في العقيدة الإسلامية هو ظاهرة عابرة، قابلة للفناء وغير خالدة. والحقيقة الكونية الثابتة لا تتمثل في المظاهر المؤقتة وهذا الفكر يستتبع في المدى الجمالي عدة نتائج وهي: التصوير المُسطح للعنصر الإنساني والتعامل مع الطبيعة على أنها سطح ذو بعدين.

كذلك انطلقت نظرية الكون في الفلسفة الإسلامية في جذورها من وجهة نظر الصلة الوثيقة بين الفلسفة والفن في ارتباط مفهوم "الرائع" بالحياة الإنسانية، والإنسان بالذات: أي ما يدور في فلك "الانسجام الشمولي" الذي استمر في فلسفة الطبيعة والفلسفة العقلانية لابن سينا والبيروني في شكل أكثر تجريداً حيث يقوم كل جزء بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة، إن فكرة الانسجام الشمولي التي تتضمن في جوهرها الوظائفية الجمالية للأشياء والظواهر في العالم المحيط تقرر بأن كل جوهر جزئي مهما بلغت ضآلة قيمته فهو يصب في مجرى الجمال العام للوجود[٧].

الزمان والمكان في الفنون الإسلامية

في الفنون الإسلامية نجد خروجاً عن التعيين الزماني وبالتالي المكاني، وقد ارتبط اللاتعيين الزماني عنده بالأبدية كحالة فلسفية فلا توجد تعيينات لفصول أو أزمنة بقدرما تجرى الأحداث من خلال مبدأ "الديمومة" ـ الذى سيطرحه فيما بعد برجسون ـ وبالتالي فهناك بحث عن الزمن النسبي أو النفسي بدليل أنه قد يجمع فى مشهد واحد بين الليل والنهار، لذلك جاء اللون عنده قائماً على مبدأ التبادل والتضاد والتكامل دون رقابة مقياس الزمن الذي تحدده الساعة، ودون التفات للتغيرات التى تطرأ على اللون في البعد، وبذلك شكل الفن الإسلامي خاصية الانتشار الزماني، وقد قام بموازة ذلك بتحقيق انتشار مكاني أيضاً لذلك فهو في تعبيره عن الأبعاد، يحول مساحة العمل الفني إلى مجال يملؤه بالرسوم والألوان دون التقيد بتحديد موقع معين.

من هنا فإن الفن الإسلامي لا ينشد تصور العالم الخارجى كما تدركه الحواس عادة بكل تنافره وعفويته نظراً لاعتقاده بعرضية هذا العالم وزواله، بل أن ما يصفه بصورة غير مباشرة هو الجوهر الثابت للأشياء، وهو فى ذلك يستجيب لرؤية جمالية وفلسفية تلتقي مع الفهم الديني الكلي والشامل للإنسان والحياة الذى قاده لأن يدرك أن الحقيقة شيء خفي لا يمكن التعبير عنه إلا بتجاوز الظاهر الذى تدركه العين.

من هنا لا تشكل مظاهر المكان طرفاً في موضوع العمل الفني في الفن الإسلامى. بل أنه من خلال معارضته لمنطق المرئى، والمُمثل، والواقعي يتجنب التعيين المكاني وأيضاً الزماني لأنه يشكل بحثاً دؤوباً عن مطلقات هذه التعيينات. ولذلك فهو لا يرسم الأشياء كما تراها العين فى وقت معين، ومن زاوية بعينها، لأنه يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها مجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء، وظل، أو اختفاء وظهور، أو تقديم وتأخير. ذلك أنها أحوال عارضة تزول بزوال مُسببها، وتتغير بتغير الناظر، ومكانه بالنسبة إلى الشئ كما تتغير هذه الأحوال بتغير الوقت.

لهذا نجد في التصوير الإسلامي عند تأملنا للمنمنمات أن هناك حرية في التعبير عن الزمان والمكان يلغي منطق التشابه والتماثل، فقد نجد في المنمنات الفارسية صخور تبدو متدفقة كالأمواج أو ورقة شجر وردية، أو حصان أزرق، أو نجد في منظر واحد سماء ليلية وسهولاً تتلألأ كأنها في وضح النهار، ذلك لأن الفن الإسلامي هو فن يقوم على الحدس ومن ثم فهو يلغي المظاهر الحسية الزائلة، لأنها تعوق الحدس عن إدراك غايته.

إننا إذن أمام فن رموز واصطلاحات، أكثر من واقع وأحداث، وأمام فن لا يتعلق بالمظاهر الواقعية المكانية، بل يأخذ من المكان قوانينه ونُظمه كما تتجلى في القريب والبعيد، العالي

والمنخفض، المسطح والنافر، لأنه يستلهم جميع القوانين والنظم الكونية والطبيعية التي تحكم الفضاء والطبيعة والإنسان. وهو يجمعها ويوحدها جمعاً وتوحيداً مُنظماً مُستقلاً بقوانينه ونُظمه الخاصة في مساحة العمل الفنى.

من هنا فإنه لا وجود للفراغ في الفن الإسلامي كعنصر مستقل قادر على حمل المعانى، فهو يمثل جزء لا يتجزأ من نظام العمل الفني، وغالباً ما يشغل الفنان المسلم الفراغ في أعماله التصويرية بصورة مكثفة لا كنوع من الفزع من الفراغ أو التهيب إزائه كما تشيع بعض الآراء، ولكن لأسباب روحية "فالفنان يرغَب في التغلب على المكان أو على المادة بأن يحل محله حركة (دينامية) تخاطب الروح"[٨].

الرؤية الجمالية في الفنون الإسلامية وأثرها على تصوير المكان

خلق الفنانون المسلمون رؤية جمالية خاصة تعتبر أن الفن ليس هدفه تقليد الطبيعة، وأن المحاكاة ليست هي التي تؤسس قيمة العمل الفنى. بل على العكس من ذلك إذ ما يؤسسها هو الابتكار، أي خلق عالم جديد يمكن أن يكون مُختلفاً بل ومُتعارضاً مع المظاهر الحسية للطبيعة، بل وحتى متعارضاً مع حقيقتها، فقد اكتشفوا أن العمل الفنى يتجاوز مظاهر "العالم المُمثَل". والحكاية المسرودة فهو كونٌ منتظم وعالم صغير تتخذ فيه الأشكال والألوان مواضعها لأسباب باطنة في العمل الفني لا لغرض محاكاة الطبيعة. وهكذا أقام الفنانون المسلمون عالما مستقلاً لا يشبه الطبيعة، عالم من الألوان تمتد على شكل مسطحات منبسطة مجردة، فقد حُذف المنظور واستُبعد تضاؤل الأشياء بمفعول المسافة وعملوا على تلاشي الأضواء الظلال والقولبة كما استبعدوا التأثيرات الجوية تماماً[٩].

انطلاقاً من هذه الرؤية الجمالية صور الفنان المسلم المكان وأبدع في هذا وسائله الخاصة، فالفن الإسلامي مثل كل الفنون المقدسة هو ثمرة التأمل العقلاني الأصيل أو الرؤية الروحية للعالم أو لحقيقة ماوراء الكون. وهذا لايتأتى إلا عن طريق الخروج بالفن الإسلامي من عالم المنظور والحس إلى عالم الرموز والحدس. وقد استطاع الفن الإسلامي ترجمة العقيدة الإسلامية إلى لغة وأساليب ومباديء جمالية خاصة كان لها القدرة أن تعيش وتستمر وتعطي للفن الإسلامي طابعه المميز في جميع العهود والأماكن.

تصوير المكان في بدايات الفن الإسلامي

تأثر الفن الإسلامي في بداياته بفنون الفرس واليونان والفن البيزنطي والصيني إلا أنه قد

بدأ تدريجياً في إضفاء جماليته الخاصة متخلصاً من معظم الأساليب التي لا تتفق معها، ومن هذه الأساليب طرق معالجة تلك الفنون لأبعاد المكان.

فإذا نظرنا في بعض الأعمال التصويرية التي ظهرت في بداية الإسلام كالأعمال التي نراها في قبة الصخرة أو كفسيفساء الجامع الأموي بدمشق والتى تدور موضوعاتها حول قصور ومباني وجسور وأبراج وأروقة محاطة بالأشجار ويقع أغلبها على حواف الأنهار والبرك، نجد أن هناك تظليل بشكل نمطي كما أن هناك محاولة لمعالجة الأبعاد المكانية عن طريق المنظور الخطى Linear Perspective وإنْ كان في حالته البدائية، كذلك تظهر بعض الموضوعات تقوم علي المنظور الصيني الذى يجعل نقطة النظر خلف المشاهد فيشعر الإنسان أنه مندمج بالمشهد محاط به، كما تتخذ سطوح المنشآت المعمارية المصورة شكلاً سنمياً مجنحاً مما يشابه تماماً العمارة الصينية اليابانية [١٠].

تخلصت الفنون الإسلامية بعد ذلك من هذه الإيحاءات ، ومحاولات المنظور والتجسيم والتظليل لأنها لم تتفق مع تصوراتها وجمالياتها الخاصة ومنهجها الذى قدم رؤية مختلفة فى معالجة المكان ونستطيع أن نتحقق من ذلك إذا ما قارنا تصويره للعمائر فى هذه الفسيفساء (٧٠٥م-٧١٥م) وبين تصويره للعمائر خاصة فى المدرسة التيمورية ق١٥ بعد أن تكاملت رؤيته الجمالية الخاصة وتخلص من تأثيرات الفنون السابقة ، نجد أنه يبسط كل محتويات المبنى المصور ، فيجمع بين عدة زوايا للرؤية فى نفس العمل بحيث يجمع بين أماكن عدة لايمكن أن نراها عند النظر إليها من جهة واحدة فتظهر هنا تلك الرؤية الشفافة التى تكشف عن جميع زوايا المبنى وتجمع بين الداخل المفترض أنه غير مرئى وبين الخارج المرئى ، وبين ما يجرى من أحداث داخل المبنى وما يتحرك فيه من شخوص . بهذا يعرض الفنان المسلم اشكاله فى منظور خاص مستحيل من الناحية الواقعية ولكنه يخدم غرضه الفنى .

تصوير المكان في المنمنمات الإسلامية

أبدع الفنانون المسلمون رؤية جمالية خاصة التقت مع المفاهيم الروحية التي طرحتها العقيدة الإسلامية، ونستطيع أن نلتمس تلك الرؤية بوضوح في فن المنمنمات الإسلامية بمدارسها المختلفة، فهى كما يرى شاكر حسن آل سعيد تبلغ من الناحية الفنية مستوى تام من التكامل الذى يعكس المنطق الفنى للتشكيل في الفنون الإسلامية في كونها تجمع بين السكون في التجريد المكاني وبين الحركة فى تجسيد موضوعاتها. فالمنمنمات فن ينضوي على التجريد والتجسيد معاً من خلال رؤية تقع في منطقة وسط ما بين القيم الأخروية والدنيوية. وهي فن

يمثل تجلياً لفكرة التشخيص اللاتشخيصي عبر الشكل ذى البعدين، فموضوعه الرئيسي هو السطح التصويري أما معناه فتمثيل المتصور وترجمته إلى مُشخّص وليس العكس كما هو في التصوير التشخيصي الغربي.

إن المنمنمة تقدم لنا لغة نفهمها عبر وجودنا الروحي فهي أقرب للمقطوعة الموسيقية ذات البنية المسموعة. فهي ليست كالمؤلفة النحتية ذات البنية المكانية والكثافة المادية المحسوسة. لأنها بنية لابد من فهمها عن طريق ايقاعها غير المرئي أو المحسوس به. فليس من المهم فيها رؤية الإنسان وعناصر الطبيعة كل لذاته، بل النظام التجريدي الذي توجد فيه تلك العناصر المشخصة. وهذا النظام لم يكن له أن يستقيم لمجرد ظهور الشكل المرسوم لذاته بل (النسق) الذى يربط بين أجزاؤه عناصر، وهي يحمل حركة داخلية وإيقاعاً بالامتداد اللانهائي للوجود على الرغم من مظهرها السكوني المُفتقر إلى تكامل الظهور المكانى.

إنه توافق تام بين الحركة والسكون. لأنه توافق يدور في عالم البعدين فقط ولا يتعداه إلى الواقع (أى أنه توافق بين الحدث المراد تصويره ذي الأبعاد الثلاثية وبين السطح الفيزيقى ذي البعدين للشكل)، والتكافؤ بين فكر تجريدي النزعة وضرورة التعبير عنه بصورة لاتجريدية. إنه ينشئ مفرداته من العدم .. عبر المكان .. نحو الوجود .. دون أن يستكمل تطوره في السقوط في البحث عن عالم المادة أى التجسيد(١١).

إن المنمنمة تؤدي إلى التقليل من أهمية الحوار بين الكتلة والفضاء في سياق الظهور، وتحرر اللون والضوء والشكل، من أسر الأشكال الطبيعية، لتعبر عن طاقات روحية في قالب إنساني. وهي تحول مظاهر الكون وجزئياته إلى أيقونة يمكن التأمل فيها، فهي مشغولة بالعناصر والأشكال العديدة لكنها تسعى إلى التحكم في مفردات اللوحة ودمجها في وحدة واحدة، على اعتبار أن كل عمل فني هو كونٌ ذاتي يعادل هذه المفاهيم، فالمصور المسلم لم يكن يهدف إلى نقل الواقع، فهو يرى أن المقتضيات المادية يجب أن تبقى دوما خاضعة للحاجة الداخلية والروحية لبلوغ الوحدة والكمال.

تميزت المنمنمات الإسلامية وخاصة الفارسية بموضوعات تعكس صور واقعية من حياة الإنسان الشرقي مثل صور"المعركة" أو "المبارزة" أو "الصراع" أو "موضوعات الصيد" و" قصص الحب والبطولة" و"الملحمة" و"النبل" و"الشرف" و"الفروسية". وقد صور فنانو المنمنمات هذه الموضوعات في الطبيعة الشرقية الساحرة برومانسيتها وبعناصرها الغنية باللون والضوء: الأشجار الوارفة، الأزهار، النباتات، الحيوانات، الأنهار، الجبال. وقد التصق فيها الإنسان بالطبيعة بوصفه عنصراً أساسياً من عناصرها يتناغم معها، وذلك في محاولة لربط صورة الوحدة الفنية في عمله بالتصور العام عن وحدة الكون، وفي المنمنمات يلتقي البعد المادي مع البعد الروحي في صورة فنية مكثفة جمالية وحياتية وروحية.

فالمنمنمة صورة مُصغّرة عن العالم الروحي والمادي للإنسان الشرقي، تتوالف فيها شتى الفنون: العمارة والتصوير والموسيقى، والشعر، والرقص، والزخرفة، في وحدة توليفية متناسقة تنطق برؤية جمالية واحدة، متغلغلة في البناء العضوي العام للمنمنمة في انسيابية جميلة للإنسان في الطبيعة، وذلك بصورة تجعل عالم المنمنمة الصغير ينقل تنظيم العالم الأكبر الذى خلقه الله[١٢].

وجدير بالذكر إننا نجد في المنمنمات انعكاساً رائعاً التصوير القرآني للفردوس ولوصف العديد من الأحاديث النبوية للجنة بما تحويه من متع حسية وروحية، حيث يحاول المصور التغلب على الظروف البيئية القاسية في تصويره للحدائق في المنمنمات الإسلامية، فالحديقة بصفة عامة تعكس العلاقة بين الإنسان والطبيعة أما فى العالم الإسلامي فتضاف رؤية أخرى لمفهوم الحدائق على أنها صورة مصغرة للفردوس أو الجنة ، فقد تميزت العمارة الإسلامية بما يمكن أن نطلق عليه "النظرية الفردوسية" أو "نظرية التضاد البيئى" في محاولة لإيجاد الحدائق والجنات الأرضية فى داخل بيئة تتسم بظروف مناخية قاسية بغرض تحسين وتجميل هذه البيئة[١٣].

وقد عكس فنان المنمنمات نفس هذه الرؤية في تقديمه لأحداثه وسط الطبيعة التي بدت كروضة من رياض الجنة حتى ولو كان موضوعها يتناول الصراع أو الحرب، مما يستدعى التأمل. والمتأمل للعديد من الأيات والأحاديث النبوية عن الجنات الأرضية أو الأخروية ليندهش من دقة الوصف القرآني الذي استلهم من خلاله المسلمون العناصر الأساسية والجمالية عند تصويرهم للطبيعة في المنمنمة ونستطيع أن نقول أن المسلم يصور في المنمنمة صورة مُصغَّرة للفردوس العلوي أو الجنة ومحاولة استلهام الآات التي تعكس عظمة الإبداع الإلهي. وتعتبر المنمنمة شكل (١) الذى تصور "هوماى وهومايون داخل أحد الحدائق ١٤٤٠م" نموذجاً لهذا التصور .

ونلاحظ أن الفنان المسلم في تصوير المنمنمة لا يعطي الجسم الإنساني أهمية خاصة أو وضعاً مميزاً بل يصوره كجزء من نسيج داخل العمل لايتمتع بأي تبجيل خاص؛ لذا كان يُصَوَر مسطحاً ومُحللاً لمجموعة من الخطوط أو الزخارف وبنفس درجة الاهتمام بالعناصر الأخرى، فيختفي ظله ووزنه ولا يشكِّل موضوعاً منفرداً للعمل الفني. وغالباً ما يتم تصوير الإنسان ضئيل الحجم مندمجاً وسط مظاهر الطبيعة يتكافىء مع بقية عناصرها ولاينفرد عنها بل هو جزء من طبيعة غنائية منسوجة بوشى جميل. شكل (١)

وفي هذه الدراسة اختار المنمنمات الإسلامية الفارسية للمقارنة مع فن التصوير في عصر النهضة: نظرا لتوازيهما زمنياً (ق١٤ - ق١٦م)، في حين كان تألق المنمنمات العربية في فترة أسبق من ذلك (ق١٢)، وتألق المنمنمات التركية في فترة تلت الفترة المطروحة للبحث (ق١٧).

بعض أساليب تصوير المكان في المنمنمات الفارسية :

المنظور الروحي

عبر التصوير في فن المنمنمات الفارسية عن المكان من خلال ما سُميَّ بالمنظور الروحي الذى قدَّم الأشياء من خلال رؤية شاملة، لا تحدها زاوية بصرية ضيقة، فهي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة من نقاط لا حد لها وغير ثابتة، والفنان يقوم بتجميع إسقاطات هذه الرؤية وبسطها على سطح واحد يكون بمثابة شريحة للأشياء تكشف فيها جميع الخصائص الشكلية مندمجة في وحدة العمل الفني.

هذه الرؤية التى تتجه لجميع الأشياء على اختلاف وجودها في عمق الوجود، وهذه الأشياء التي لا حدود لها يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله حيث تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة فتساعد على تفسير وجودها المترامي في البعد فتتداخل في كونْ Cosmos الصورة شديدة الإندماج وعندها لانرى مكان المشاهد من هذه الأشياء أهو في أقصى البعد عنها أو في أقصى القرب منها، أو هو في أعماقها، فإن المسافات والفراغات تلتحم في هذا الكونْ التصويري الجديد.

المنظور الرأسي:

أكدت المنمنمات الفارسية على تصوير جديد للمكان، فقد شغلت المساحة التصويرية بأكملها بالعديد من الأشخاص إما منفردين أو في مجموعات، موزعين على مستويات مختلفة باستخدام أداة بسيطة كي تضمن أفق مرتفع في العمل. هذه التقنية البسيطة المنطوية على جعل أغلب المساحة التصويرية أرضية من منظر طبيعي كانت تعني تصوير مستويات منظورية مختلفة، أحدهما فوق الآخر في الصفحة أو العمل التصويري، يمكن أن تصبح مرجاً مزدهراً، أو حديقة تبدو فيها الأشجار في مواضع مختلفة تؤدي إلى الأفق المرتفع أو مسرح لحدث كالصراع أو الحرب وقد سُميّ هذا بالمنظور الرأسي، حيث يشغل الفنان المساحة التصويرية بأكملها بالعديد من الأشخاص إما منفردين أو في مجموعات، موزعين على مستويات مختلفة بإستخدام أفق مرتفع في العمل. فتتحول أغلب المساحة التصويرية إلى أرضية من منظر طبيعى يمتد وصولاً للحد الأعلى فى الصورة.

الأفق الوهمي:

تم التوصل إلى أداة جديدة لتحقيق تأثيرات المنظور في تصوير المكان في المنمنمات الفارسية واستُخدمت بتوسع في المناظر الطبيعية وذلك بوضع تل في خلفية المنظر فيتخذ

المنظر موقعاً عندما يبدو أنه حافة جرف أو منحدر، بينما يُعَّر عن الأفق بانحدار حاد في المنظر فتبدو الأشخاص في أقصى خلفية الصورة كما لو كانوا يتسلقون التل الذي لابد وأنه يقع في المؤخرة، وتظهر رؤوسهم وأكتافهم فوق ذلك الأفق الوهمي، وفي أحيان أخرى يبدو أن الأشخاص يخرجون من وراء تل صغير يشغل أحد أركان الصورة، وكان الفنان أحياناً يضع سلاسل الجبال في المناظر الطبيعية مما يتيح تخيّل فريد لامتداد الفراغ الفعلي الذي كثيراً ما يوحي به ظهور جيوش كاملة تتقدم من خلف الجبال.

افتراض أن الرؤية تتم من موقع مرتفع

جاءت معالجة المنمنمات الفارسية للمكان من خلال افتراض أن المفترج يتخيّل أنه يتطلع إلى المشهد المتعدد والزوايا والأبعاد والأحجام من موقع مرتفع حتى لا يُضطر الفنان إلى رسم الشخوص أو الجماعات متراكبة بعضها فوق بعض لذا نجد الفنان يرسم المبنى وكأنه يراه من عل في حين تظهر بقية الصورة للعين في مستوى النظر أو من زاويتين مختلفتين في آن واحد دونً أن يؤرق هذا الاختلاف، بين الأسلوبين الفنان أو المشاهد، فكلاهما لا يبالي بأنً تكون الصورة مطابقة كل المطابقة للأشياء كما تُرى. على أن المصور الفارسي رغم ضيق مجال "الإيهام" أمامه لاقتصاره على استخدام البعدين الرأسي والأفقي فحسب، ولافتقاره إلى إمكانيات التأثير بواسطة الظلال والمنظور والتجسيم قد وفق إلى التعبير عمل يريده بواسطة وسائل بديلة، فقد كان يوحي بالتراجع في الفراغ عن طريق وضع الأشياء البعيدة أعلى الصورة، والقريبة أدناها(١٤).

وهذا التعامل مع مكونات المكان على افتراض أن الرؤية تتم من موقع مرتفع، لا يضطر الفنان إلى رسم الشخوص أو الجماعات مُتراكبة بعضها فوق بعض، لذا نجد الفنان قد وفق إلى التعبير عمل يريده بواسطة وسائل بديلة، فقد كان يوحي بالتراجع في الفراغ عن طريق وضع الأشياء البعيدة أعلى الصورة والقريبة أدناها، أو بأن يستخدم عملية الترصيص المتتابع للعناصر المصورة على جانبيّ العمل، حيث يوحي وضع العناصر بهذا الترتيب باحساس حتمي بوجود الفراغ، ويؤكده أيضاً إفساحه منتصف الصورة في كثير من المنمنمات ليعطى نوع من التعادل والاتزان في تركيب المكان.

الميل كوسيلة للتعبير عن العمق المكاني

استخدمت بعض المنمنمات الخطوط المائلة للتعبير عن العمق المكاني والتعامل مع المُسطح

من خلال حركة الميول في الأشكال. فتحقق محتوى العناصر المصورة وعلاقته بالتوتر في المساحة من خلال حركة المائل الذي يوضع في علاقة حية مع باقي مكونات الصورة، ويكون الخط المائل حاضراً وسريعاً في علاقته بالعمق، و يتأكد من خلال الخطوط عنصر الحركة في اتجاه العمق المكاني، وهذا التعامل مع المساحة يؤدي إلى تحليل البناء الجامد للعمل بطريقة تعتمد على ترتيب العناصر بشكل مائل فوقع شرائح مساحية مائلة ومن خلال ذلك ينشأ لدينا الإحساس بتنوع الميل وبإيقاع مكاني حي مُتغيّر في العمل. ويدخل الفنان الأشكال في الصورة بطريقة تقود عين المتلقي دائماً بعيداً، بدون أي قطع مفاجئ أو قاسي يخلق حاجزاً نظرياً للعين يعوقها عن الذهاب حتى العمق والخلفية، أو صف للأشكال على جانبيّ الصورة لتحقيق العمق بطريقة تقليدية تؤدى إلى إحداث قمع في الصورة يؤثر على قوة التصميم. شكل (٢)

التقطيع الرأسي للفراغ

استخدم الفنان المسلم أحياناً في منمنماته طريقة التقطيع الرأسي للفراغ، حيث يُقسِّم الفراغ طولياً باستخدام مجموعة من العناصر الرأسية، مما يوحي بالعمق الناتج عن هذا الترتيب المتتالي للعناصر في الفراغ. حيث يبدأ المشاهد بنظرة قريبة ثم تسترسل العين سريعاً عبر تلك الممرات الرأسية إلى عمق الصورة. إن هذا التكوين المستطيل يُحرِّك أنظارنا بحيث تتجه إلى أعلى ثم تتجول إلى أسفل يعمل على تطوير وإظهار أساليب مرئية خاصة في تصوير المكان. هذه المعالجة طرحت حلاً جديداً للفراغ التشكيلي المُتخيّل، كما أدت إلى حرية التصرف في تناول العناصر لتلائم هذا الشكل من الفراغ. فهذا الشكل الجديد من التكوين أعطى الفرصة لوضع العناصر بعضها فوق بعض وتقديمها بشكل متوالي، وبطريقة مكثفة متواترة ومتماسكة، فقدموا بذلك تركيبة بصرية جديدة في تصوير المكان. شكل (٣)

المستويات المتداخلة

استخدم الفنان في المنمنمات الفارسية طريقة المستويات المتداخلة للتعبير عن أبعاد المكان وبذلك لا يجذب العين خلال موقع محدود في الفراغ بل تجاه مجموعة من الخطوط والألوان التي توجه العين، حيث تغطي الأشكال تتحرك على مجموعة من المسطحات المتداخلة جزئياً، الواحد تلو الآخر بحيث يبقى جزء من الأشكال الأخرى المرئية. ولكننا نلاحظ أن جميع الأشكال المتداخلة جزئياً تقوم على نفس خط القاعدة الواحدة كما لو كانت منجذبة إليه. كما

أن الأشياء المتطابقة ليست مُصغّرة منظورياً، فالفنان لا يجعلها تدخل في عمق الصورة، ولا يفصل بينها بظلال. فقط يكتفى الفنان بتلوينها بألوان فاتحة وداكنة على التبادل وهو يوصل بين كل مستوى وآخر ببعض الأشكال المشتركة والمتحركة بينهما فيحقق بينها نوع من الوحدة والترابط.

فى النهاية، فإن الفنون الإسلامية هي فنون رموز أكثر منها فنون واقع وأحداث، فنون لا تتعلق بالمظاهر الواقعية المؤقتة، فهي تستلهم جميع القوانين والنظم الكونية والطبيعية التي تحكم الفضاء والطبيعة والإنسان. وهو ما يبدو في تجّمعها وتوحّدها في مساحة العمل الفني. إنه يقدم حلولاً للمكان لا تعتمد على تحويل المرئيات والأشخاص إلى كتل نحتية ذات كثافة مادية محسوسة، بل يقدمها في صيِّغ خطية إيقاعية، ومساحات مُسطحة لها إيقاع داخلي يتوارى خلف مظهرها المرئي. وبينما اعتمد تصوير النهضة للمكان على التشخيص ومحاكاة الطبيعة من خلال المنظور الهندسي العلمي، اعتمد الفن الإسلامي على مبدأ الرؤية الحدسية في تصوير المكان، فهو لايحاول أن يحاكي الأشكال المرئية والفراغ الذي يحيطها بل يحاول أن يُحمّلها معني جدلياً يستمده من الخيال الإنساني.

عصر النهضة

الفلسفة الإنسانية وتصوير المكان

كانت ايطاليا في فترة عصر النهضة مسرحاً لبعث الفلسفة الإنسانية اليونانية التي تقيم من الوجود الإنساني مركزاً لوجود العالم، وتعتبر حواس الانسان مركزاً لاستقطاب المعرفة، وتستهدف الحركة الإنسانية إعادة بناء التقاليد الدينية دون المساس بلُبّ العقيدة المسيحية على النحو الذي كانت عليه في العصور الوسطى، ومع بدء القرن الثالث عشر أصبح الايطاليون أقل اهتماماً بمسائل اللاهوت، وكانوا يحلمون بأخوة إنسانية، ومن ثم انبثق في محيطهم الاجتماعي عواطف غزيرة نحو الأشياء الدنيوية، ولقد تطور هذا الإحساس حتى نشأت في القرن الخامس عشر الفلسفة الإنسانية وعلا هتاف الجميع للإنسان بوصفه مركزاً للكون.

اكتشف فنانو ايطاليا منذ القرن الخامس عشر "الإنسان" وحلّلوا تركيبته الجسمانية وطبيعة انفعالاته والجوانب المختلفة لاتجاهاته الذهنية ومثالياته الأخلاقية، كما حددوا مكانه من الطبيعة ونسب أجزائه وعلاقته بالنظام الهندسي، واستعداداته للحركة والفعل، ثم علاقته بالبيئة الطبيعية[١٥]. وقد كان هذا الاهتمام بمثابة رد اعتبار للإنسان والحياة بعد فترة العصور

الوسطى التى أغفلتهما. لذا أُجمع على العودة لحضارة اليونان والرومان، لأنها حضارات اعترفت بالإنسان والحياة وبالتالى العودة إلى مفاهيم الفن الإغريقى الرومانى وللمثل الأعلى الذى حددته الفلسفة الإغريقية للفن. وقد كانت هذه المفاهيم تعتبر الطبيعة والإنسان خاصة مصدراً الكمال والجمال، بل جعلت الآلهة على شاكلة الإنسان واعتبرت أن الفن يجب أن يقوم على محاكاة الإنسان في أحسن مقاييسه الرياضية وأجمل أشكاله وأسمى أخلاقه ومطامحه.

كان المثل الأعلى للفن في الفلسفة الإغريقية يقتضي محاكاة الطبيعة بأدق صورة ممكنة وأن الطبيعة تمثل الحق والجمال معاً، ومن ثم فمن واجب الفنان محاكاتها ليتسنى له تمرير هذه الحقيقة الطبيعية وهذا الجمال الطبيعى إلى عمله الفني بأقل تحريف ممكن، وقد اعتبر هذا التصوير هو الأساس الفلسفي لكل نزعة واقعية في الفن، والمثل الأعلى في الفن في أوروبا حتى نهاية القرن التاسع عشر .لذا سيطرت قوانين للتجسيد والتكوين والحركة على صور عصر النهضة حتى بلغت أوجها بعد قرنين في فن الأقطاب الثلاثة: ليوناردو ورافاييل وميكلانجلو وأصبح الشكل الفني شكلاً مفتوحاً، غير معزول عن البيئة الجوية المحيطة به بل مغموراً فيها[١٦].

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بتأثير نمو الطبقة البرجوازية على البلدان التي انتصرت فيها وبالأخص في إيطاليا وهولندا، ثم بلدان أوروبا الغربية حيث اتسع نطاق هذا التأثير الذي انعكس في مجال التصوير في التقصى الدقيق والمُنظّم لكل مظاهر العالم الخارجية، والرغبة في اكتشاف العالم الدنيوي والاستمتاع به. وأخذ هذا التقصي صورة السعى إلى تحقيق التجسيم واكتشاف قوانينه، والحركة ومعالجات الضوء والظل، والاهتمام بدراسة التشريح، كما أدى إلى طرح قضية الحيّز نتيجة الحاجة إلى تحديد أماكن الأجسام بالنسبة لبعضها، فكانت أكبر ثورة قام بها فنانو النهضة وهي اكتشاف قانون (المنظور) Perspective في صورته المتكاملة، وهو تقنية التعبير التي تعد أخص ما يميز عصر النهضة في تصوير المكان والتي استمر تأثيرها على الفن استمراراً أساسياً حتى القرن التاسع عشر[١٧]، وهو ما سنشير إليه تفصيلياً فيما بعد.

فكرة الزمان في عصر النهضة

كان اليونانيون يتصورون الزمان دائرياً لا بداية له ولا نهاية وهذا الزمان الدائري والذي يعود دائماً إلى نقطة بدئه يفترض حركة التفاف الكرة حول نفسها، فهو تكراري ومحدود بالحركة المكانية، إذ يُقاس بها أو هي تُقاس به بمعنى أدق، وقد اتسم بالرتابة والتجانس وتشابه الأجزاء، وسرى عليه ما سرى على الفكر اليوناني بأسره من قيم النظام والتناسب

والتحديد، وهي القيم التى عبَّر عنها فن هذه الحضارة فساده السكون والإستقرار والاتزان لأن الزمان إنْ دار دورته فهي محدوده بالدورة التي يسلكها وحتى الحركة في النهاية منسوبة لمركز ثابت.

انعكست القيم السابقة ليس على الفن الأغريقي الروماني وحده بل على فن عصر النهضة، فحرص على تصوير الأبعاد المكانية بطريقة اتصالية متجانسة، كما حرص على تحقيق الانسجام والوحدة المكانية والزمانية في العمل الفني. فلم يكن رسم المنظور بأسره، وكل قواعد التناسب والبناء الهندسي إلا وسائلاً لتحقيق الغاية القصوى لاطراد المنظر واتساق منطق البناء المكاني وفق فكرة الزمن الدائري التى يقدمها الفكر اليوناني[١٨].

مفهوم المكان في عصر النهضة

حتى قبل القرن الرابع عشر كان هناك تجاهل للمسافات بين الأشياء والأشخاص حيث كانت الأهمية الرمزية والعاطفية هي التي تتدخل في تنظيمهم على سطح الصورة، وانطبق هذا على ثقافات بعيدة عن بعضها في الزمان والمكان. ويفسر البعض ذلك بأن الكون في فن هذه المراحل كان عالماً لا يتغير بالعلاقة مع مشاهد معين تؤثر نظرته المركزة على توجيه الأشياء في الفراغ. كما كان هناك وعياً بالذات كشئ مستقل ومتميز عن الأشياء وعن العالم، وكان هذا وراء عدم الاهتمام بتحقيق العمق أو تصوير البعد الثالث في فن ما قبل النهضة، فالعمق يتحقق فقط مع الرغبة في إدخال وجهة نظر المشاهد والوعي بالعلاقة التي تربطه بموضوع العمل الفني، حيث أن الذات توجه نفسها في الفراغ حسب ثلاثة مرتكزات: فوق وتحت، يسار ويمين، أمام وخلف. وهذه تفترض وضع الإنسان وجهاً لوجه أمام الموضوع والعالم حيث يتم تصور الأشياء داخل العمل الفني مع المشاهد في نفس الوقت، وقد حدث هذا الاهتمام بوضوح في عصر النهضة حتى أن كلمة space لم تستخدم بمعنى حيز الفراغ بين الأشياء في اللغة الإنجليزية قبل ذلك الوقت[١٩].

وقد أصبح المكان بالنسبة لعصر النهضة هو المقولة الأساسية للنظرة البصرية للعالم، وذلك نابع من ثقافة هذا العصر الواقعية (الدينامية) التى تتخذ من العالم موقفاً ايجابياً، فكانت الأشكال تُوضع في سياق مكاني مترابط، وكان المكان يُصَّور مبنياً على منظور متجانس موجه نحو نقطة بصرية واحدة، كما كانت الموضوعات والمسافات المكانية الواقعة بينها تُصَّور بطريقة اتصالية. منذ عصر النهضة فقط أصبح التصوير مبنياً على افتراض أن المكان الذى توجد فيه الأشياء هو عنصر لا متناهٍ، متصل متجانس، وأننا نرى الأشياء عادة بطريقة مطردة؛ أى بعين منفردة ساكنة. فقدم لنا صورة للمكان مبنية على المنظور المُسطح، وتتميز بتساوى

درجة الوضوح واتساق جميع الأشكال في جميع الأجزاء، وبوجود نقطة تلاش مشتركة للخطوط المتوازية، وبالوحدة المتجانسة لقياس الأبعاد نظراً للاهتمام بدور المشاهد وإدخال وجهة نظره في العمل الفني، الذى اعتُبر امتداداً لعالم المشاهد فأصبح المكان فى فترة عصر النهضة هندسياً وبيئوياً، ووضعت الأشياء من خلال نقطة نظر ثابتة ومحددة بالعلاقة مع مشاهد مثالي ولحظة فريدة لحركة أو فعل موحد، واعتُبر المنظور هو الطريقة المُثلى لربط المشاهد والأشياء المصورة لبعضها البعض. وكانت نقطة التلاشي أداة جيدة لتوحيد المشهد ككل بالعلاقة مع عين المشاهد.

البناء المتماثل للمكان فى عصر النهضة

إن أى مشاهد للوحة فنية أو تمثال أو بناء أو قالب شعرى أوقطعة موسيقية من أعمال النهضة سيتضح له أن هناك تماثلاً متوازناً ومتوافقاً وهندسياً تأثراً بالاستلهام الواضح للأفلاطونية التي أُعيد اكتشافها فى تلك الفترة ومنها انبثقت فكرة أن التماثل يبوقف على "علاقة الأجزاء بالكل" معنى هذا أن البنيان الخارجى سواء كان إطار صورة أو نوعاً أدبياً أو مبنى معمارياً هو العنصر الأول من عناصر الالتحام، تنتمي إليه الأجزاء المختلفة. وعلى هذا فالبناء في عصر النهضة هو نظام مغلق الغرض منه التحكم فى الحدث المصور.

وقد بدا تأثير الأفلاطونية التى تنزع بشدة نحو النموذج التماثلي، في استخدام عصر النهضة للفراغ في كل عمل فكري، ففي علم الفلك يتجلى في الإصرار على الأجرام السماوية الكروية المتحدة المركز، المتحركة حركة منتظمة، وهو في الدراما الوحدات الثلاث: الزمان والمكان والفعل، وفي التشريح فكرة أجزاء العظام المتراكبة، وفي الشعر هيكل الصيغة الشعرية، وفى الموسيق الأنشودة الرباعية - وفى العمارة التناسب الهندسى والاستخدام المجدد للهندسة الإقليدسية ي، وفي التصوير يتخذ هذا الاستخدام شكل المنظور العلمى أحادي النقطة، فالأشكال كلها في تصوير عصر النهضة هى أجزاء من فضاء يتجه صوب نقطة واحدة، هي مثالياً تتوسط البنيان الذي يحتويها، وعلى مستوى نظر المشاهد لها. وهناك إحساس بالمسافة يخلقه الوهم، ذلك أن الأشياء الأصغر، أو الأعلى، أو المتداخلة فى إطار الصورة تكون أبعد، ولكن بُعدها ليس إلى لما لانهاية، لأن العين تقف دائماً عند شىء أو نقطة مادية تحتجزها. فالمكان محدود ومحصور، وتشكل الأشياء المُحتجزة في نطاقه نمطاً متماثلاً ومتماسكاً فى علاقتها بالبنيان الذي يحتويها.

نظريات كوبرنيكوس وفن النهضة

تأثرت فنون النهضة بنظريات كوبرنيكوس الذى قدم في مجال العلم أول مثال للرغبة الجامحة للنظام البنيوى والتناسق، ففُرض على "الأرض" الحركات الثلاثة المتزامنة والمتسقة والدائرية، للدورات اليومية المحورية، والحركة المدارية السنوية، وحركة المحور المخروطية السنوية ؛ وتبين فيما بعد أن تفسيراته كانت أدبية وجمالية أكثر من كونها رياضية وعلمية لأنه كان أكثر اهتماماً بأن يجد "بنياناً" متماسكاً، أكثر من أن يجد حلاً رياضياً صحيحاً لحركة الكو ، وكان الدافع الأكبر له فى ذلك هو الاختلاف القائم بين المصادر القديمة الموثوق بها والتي كان كوبرنيكوس يرى أن أصحابها لم يستطيعوا أن يستنتجوا شكل الكون والتماثل الثابت في أجزائه، وشبههم بأنهم كفنان رسم كل جزء من أجزاء جسم الانسان بشكل جيد لكن المجموع لاينتمى إلى جسم واحد بذاته، ومن هنا لاتتناسب مع بعضها البعض، ومن ثم لابد أن تكون النتيجة صورة مسخ لا صورة إنسان.

من هنا فقد قرأ كوبرنيكوس كل أعمال الفلاسفة التى ناقشت هذه المسألة، وتزود بالأسانيد الأدبية القديمة، وأثبت في كتاباته ما اعتقد أنه صواب من الناحية الجمالية، ووجد التصميم التماثلي الشامل الذي أرتأى له في الكون، واعتقد أن نظم النجوم والأجرام السماوية كلها تصير مرتبطة بعضها ببعض، فلا يمكن أن يتحرك أى جزء منها دون أن يثير فوضى في سائر الأجزاء وفي الكون كله.

وهكذا فإن فكرة كوبرنيكوس عن بنيان الكون هي نفسها فكرة فنان عصر النهضة، فقد عرف ليونباتستا ألبرتي الجمالي بأنه "تناسق كل الأجزاء، في أي موضوع تتبدى فيه، بحيث تتلاءم الأجزاء مع بعضها البعض بتناسب وترابط، بحيث لا يمكن إضافة أي شيء إليها أو حذف أي شيء منها، أو تغيير أي شيء فيها دون إضرار بالمجموع". وتتبع ذلك اتباع ما سُمى بنظام "الأشكال المغلقة" في تصوير عصر النهضة الذي تبدو فيه اللوحة ذات وحدة عضوية كاملة تجعلها مكتفية بذاتها وفي غير حاجة إلى مزيد، وكان من سمات ذلك الشكل المغلق التقابل الذى يتبين من محاولة خلق توازن بين نصفيّ اللوحة أفقياً ورأسياً.

وكانت أبرز نتيجة للعقلية الجديدة في مجال التصوير هي استخدام المنظور العلمي ذي النقطة الواحدة، السائد في عصر النهضة. من هنا فإنه يجب لكي يفهم الإنسان شيئاً من إبداعات النهضة أن يفكر فى بناء العمل الفني على إنه مصنوع من كتل بنائية أساسية كنظام يمكن تجزئته إلى مكونات أبسط كل مكون منها بمثابة جزء من الكل.

المكان القابل للقياس في عصر النهضة

يبدو العمل الفني المنتمي إلى عصر النهضة، كلاً تاماً متصلاً، وهو في أساسه بسيط متجانس، مهما كان ثراء مضمونه. لا يترك فرصة للمشاهد للتوقف عند أي من التفاصيل أو فصل أي عنصر منفرد من التأليف الكامل، بل يدفعه إلى إدراك الأجزاء كلها في وقت واحد، لذا كان المنظور العلمي ذا النقطة الواحدة هو أنسب طرق التعبير عن المكان في تصوير النهضة، فهو يؤكد رؤية المركز بوضوح ويستخدم إطاراً شبكياً من خطوط مستقيمة، أفقية ورأسية لينظم معلومة مرئية لصورة ما، وبعد هذا فقط يستخلص منها خطوطاً مائلة ليخلق إيهاماً بفضاء عميق، ويحقق بامتياز فكرة التماثل والتناسق في بنيان العمل التصويري.

فالعمل الفني في عصر النهضة يكون عامة مستقراً ومواجهاً، فهناك فضاء فسيح يزود به الموضوع المراد تصويره، ويبدأ الحدث عامة في نطاق الإطار ويرتد مباشرة إلى الداخل، إلى النقطة التي تتركز فيها أهمية الموضوع. وعلى ذلك تنشأ الطاقة التي يتضمنها العمل، لا بالفعل المادي ولكن بالتوتر الحادث بين الأشياء في علاقتها بالبنيان. وعلى ذلك يوصف العمل في عصر النهضة بأنه نظام ساكن لأشياء متماسكة متساوية التوتر، وكل شيء منها يشد سائر الأشياء، وتبقى كلها ساكنة ثابتة بفعل البنيان الكلي الذي يضمها.

وفي النهاية فإن المكان في عصر النهضة أصبح فضاءاً منقسماً هندسياً إلى أقسام متساوية، ووصل الأمر في عصر النهضة إلى أن يقول ليون باتستا ألبرتي "إن التصوير ليس إلا مقطعاً مُستعرَضاً لهرم مرئي فوق سطح ما، يتمثل بطريقة اصطناعية بألوان وخطوط، على مسافة معينة، بوضعة مركزية مثبتة، وأضواء مرتبة". وبذلك أصبح التصوير يمكن قياسه بعد أن كان لا يقاس قبلاً حيث كان مفهوم الفضاء في العصور الوسطى في أوروبا يختلف تماماً نظراً لاهتمام المصور بالعلاقة النفسية التي تربط الأشياء ببعضها ولا شأن له بالمسافات المادية بين الكائنات. وهكذا كان الشكل الأهم يقع وسط الصورة وأكبر من أى شكل أخر، بغض النظر عن الصلات الفضائية[٢٠].

تصوير المكان من خلال المنظور الهندسي

لم يكن المنظور ذاته اختراعاً لعصر النهضة، فمصوري الإغريق وعلماء الهندسة في العصر الروماني كان لهم دور في ابتكار المنظور، إلا أن هذه العصور لم تعرف تصوير المكان المبنى على منظور متجانس والموجه نحو نقطة بصرية واحدة، ولم تكن قادرة أو حريصة على تصوير الموضوعات المختلفة والمسافات المكانية الواقعة بينها بطريقة اتصالية، فكان المكان مركبا

يتألف من أجزاء منفصلة ولا يقوم على اتصال متجانس وكان مكان متجمعاً Aggreagate Space وليس مكاناً نسقياً Systematic Space. إضافة لما سبق لم تقدم محاولات جيوتو الحل العلمي التام لمشكلة المنظور، حتى جاء علماء عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة وقدموا لنا أسساً علمية لهذا المنظور مازالت قائمة حتى اليوم، فقد استطاعوا بهذا أن يحددوا نظرية البعد الثالث وكان لبرونللسكي Brunellescki (١٣٧٧-١٤٤٦) وألبرتي Alberti (١٤٧٤-١٥١٥) وآخرون الريادة في وضع الأسس العملية للمنظور.

تعريف المنظور

تناول المنظور كثير من النقاد والفنانين في كتاباتهم محاولين تعريفه والقاء الضوء على قواعده ومن هذه التعريفات ما يلي:

١. المنظور هو مجموعة القواعد التي تتيح لنا أن نصور حجوم الأشياء على سطح ذي بعدين مع الفروق في المظهر أو الانحرافات التي تنشأ عن موقعها وبعدها. فالشئ الواحد يصور على لوحة ما تبعا لموقعه بوساطة خطوط تخضع في أبعادها واتجاهاتها لقواعد المنظور الخطي في حين أن المنظور الفراغي يولد الشعور بالبعد عن طريق التدرج في الألوان والظلال.

٢ ـ المنظور الخطى هو الرسم القائم على مبدأ أساسي يعتمد على أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره هو خط الأفق، وأن الأشياء أياً كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة. وبهذا يحقق المنظور الخطي إعادة تمثّل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظوراً إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة. والمنظور أيضاً هو العلم الذي يحدد رياضياً أوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث انطلاقاً من زاوية البصر واعتماداً على خط أفقى يحدد مستوى النظر.

٣ ـ المنظور هو الأسلوب الذي يأخذ في الاعتبار كيفية ظهور الشيئ المصور من زاوية الرؤية التي يُنظر إليه الفنان منها، من حيث سقوطه تحت مستوى النظر أوفوق مستوى النظر، ومن حيث قرب بعض أجزائه وبعد غيرها، وأخيراً من حيث اتجاه الضوء الساقط عليه.

٤ ـ المنظور هو القانون الذى تأخذ به المرئيات بعدها الثالث ألا وهو "العمق". فلا تبدو المرئيات مُسطحة بالطول والعرض وحدهما. وأساس هذا القانون هو أن الأجسام تبدو أصغر وأصغر ببُعدها عن خط النظر حتى وأن الخطين المتوازيين يبدو أن أضيق ببعدهما عن خط النظر حتى أنهما يلتقيان بالوهم فى عين الناظر إذا امتدا بدرجة كافية.

٥ ـ المنظور هو أسلوب فى الرسم يهدف إلى إيجاد علاقة بين الشكل والأرضية ذات عمق معين. والمنظور يعمل على استكشاف الامكانيات الفنية الخاصة بالآفاق القابلة للحركة والتضاؤل المتعدد المراحل، وذلك بهدف الوصول إلى تحديد مقياس ثابت للتضاؤل للأشياء وفقاً لمكانها سواء كان فى مقدمة الصورة أو فى خلفيتها.

ويتلخص مفهوم المنظور عند ألبرتي وبيرو ديللا فرانشسكاPiero della Francesca (١٤١٦-١٥٢١) في أنه علامة طريق في عالم التجربة الحسية، ووسيلة لايضاح العلاقات المكانية وأداة للمعرفة البصرية ووضع فرانشسكا تعريفاً للمنظور مؤداه: أن المنظور هو تصوير لموضوعات مرئية من بعيد على سطوح متنوعة تبعا لمسافاتها [٢١].

أما ميرلوبونتى فيرى أن المنظور ليس نسخة من هذا العالم، بل هو تأويل اختيارى للرؤية التلقائية. فالمنظور بوصفه أسلوباً في رؤية العالم المرئي، يكون أشبه بعمليات تنظيم لموضوعات الإدراك الحسي فى إطار يحكم علاقاتها على النحو الذي تبدو عليه للمصور، سواء من حيث العمق أو البروز أو الكبر والصغر أو الإرتفاع أو الملمس[٢٢].

دور ألبرتي وبرونللسكي في تقديم علم المنظور:

وضع ألبرتي (١٤٠٤ -١٤٧٢) هندسة المنظور الإيطالي من خلال مؤلفه المشهور عن المنظور، وعرَّف اللوحة بأنها مقطع في هرم يتكون من أشعة تمتد من العالم إلى العين. ويذكر ألبرتي في تعريفه المنظور في رسالة لبرونلسكى: أن المصورين كلما رسموا محيط الشكل بخطوطهم وملؤا بألوانهم المساحة المخططة، فيجب ألا يكون لديهم غاية سوى أن يجعلوا أشكال الأشياء المرئية تظهر على سطح الصورة كما لو كان هذا السطح من زجاج شفاف ينفذ من خلال الهرم البصري وقد ثبت البعد والإضاءة ونقطة النظر.

يُعد برونللسكي من رواد فكرة المنظور فقد قام بتصميم جهاز يجسد عملياً قوانين المنظور. وهذا الجهاز عبارة عن لوحة تمثل مقر التعميد في كاتدرائية فلورنسا منظوراً إليه من الباب المركزي للكاتدرائية ولقصر الولاية، وفي مواجهة اللوحة توجد مرآة كما أن هناك ثقبا تلتصق به العين.

يتناول أنتونيو أفرلينو Antonio Averlino (١٤٠٠- ١٤٦٥) العصر الذي ينتمي إليه - وهو نحات ومهندس معماري - اختراع برونللسكي وما قدمه للمصورين من إمكانات لتصوير المكان وفق منظور متجانس يختلف عن المعالجات التصويرية السابقة، فهو يرى أن المصورين القدماء لو كانوا عرفوا استخدام هذه المقاييس لأصبحت أعمالهم أفضل بكثير والدليل على ذلك هو

النظر إلى رسوم مبانيهم: فأحياناً نجد الأشخاص أكثر طولاً من المنازل، فضلا عن ذلك فإنهم يمثلون لبصرنا الجوانب العليا والسفلى للشئ فى نفس الوقت، والمعرفة بقواعد برونللسكي تمكن المصور من أن يرسم كل موضوع تبعاً لمقاييس لديه تمثل مرشداً لكل ما ينبغي تصويره ليعرف أين يضع كل موضوع دون أن يخطيء[٢٣].

الاستخدام العلمي للمنظور في أعمال باولو أوتشيللو

اهتم باولو اوتشيللو Paolo Uccello (١٣٩٦-١٤٧٥) بعلم المنظور وانكَّب على البحث في أسرار هذا العلم الذى أصبح لديه عقيدة (ميتافيزيقية) صرفته عن كل ما عداها. كان المنظور عنده مفتاح العقل لإدراك صورة الكون، فلم يعن بالقيم الدينية، ولا بالقيم الإنسانية ولا بالتاريخ، وإنما جعل من فنه شبه تطبيق تجريدي لنظرياته الذهنية، واستغنى حتى عن الايحاء بالبعد الثالث، مكتفياً برسم الخطوط تبعاً لقواعد هذا العلم.

استفاد أوتشيللو استفادة واعية بإمكانية المنظور: فقد استخدم المنظور استخداماً واعياً متعمداً، وليس لمجرد أن يمنح تصويره نوعاً من التماثل مع الواقع فحسب، وإنما لكى يشيّد تصميمه أو نموذجه. والخاصية التى تميّز أوتشيللو هي استخدامه الواعي للوسائل التى كانت تحت يده. فعلى الرغم من أنه قد امتلك ناصية الإحساس بالقيم اللمسية وباللون على السواء فإنه لم يستخدم هذه الموهبة إلا من أجل اكتشاف حلول لمسألة المنظور وإبراز قدراته في التغلب على المعضلات العلمية، وهذا يعني أنه لم يكن فناناً يصور بطريقة ذاتيه، بدافع من مشاعره، إذ أنه كان يرسم بوعي بطريقة إرادية، وطبقاً لمشروع ذهنى سبق له أن صممه.

ومن ثم أنجز صوراً احتال فيها على أن يرسم أقصى ما يستطيع من خطوط يمكن أن تقود العين نحو مركز اللوحة. فصوّر الخيل منبطحة والفرسان القتلى والجرحى والرماح المتكسرة؛ والحقول المحروثة لخدمة التصميم كما نرى في لوحته معركة سان رومانو شكل (٤)، وقد حرص فيها على استعراض مهاراته في تصوير المنظور واتباع قواعد (التضاؤل النسبى Foreshortening) على نحو ما نرى فى مراعاته لها في تصوير المقاتل المنكفئ على وجهه، وقد قام أوتشيللو باستغلال أمامية الصورة للإيحاء بالعمق برسمه للرماح المتكسرة في اتجاهات مائلة تتجه نحو العمق , كذلك استغل خلفية الصورة برسمه طرق طويلة حاول أن يجعلها تتلاشى في المنظور أو صور فيها أشخاص متعددين . وإن كان حجمهم لايتناسب مع البعد الذي توحيه هذه الطرق . كما أنه لم يراع في ألوان ثيابهم تلك القيمة البُعديّة للّون فظلت قوية كما نجدها في اللون الأحمر والأصفر والأزرق، بل أن الخلفية ككل نجدها وكأنها ارتفعت عن مكانها الطبيعي ليظهر من خلالها الطرق المرسومة بالمنظور، فبدى العمل وكأنه يشتمل على

خطين للأفق أحدهما يناسب مستوى الفرسان والآخر يناسب مستوى الخلفية[٢٤].

ولوحات أوتشيللو الثلاث لمعركة سان رومانو لا صلة لها في الواقع بأى عاطفة إنسانية، ولا بمادة التاريخ وانما هى تمثل عالماً خيالياً من ابتكار الذهن بالرغم مما تضمنته من عناصر الطبيعة. أما الذي يدخلها مع ذلك في عداد الفن، فهو جمال هندستها وتصميمها.

المزج بين المنظور والتاريخ عند فرانجيليكو:

كان لفرانجيليكو Fra Angelleco (١٤٠٠-١٤٥٥) موقفاً خاصاً بالنسبة للمنظور فقد مزج بينه وبين التاريخ، ورأى أن التاريخ ليس هو تاريخ الانسان، بقدر ما هو تاريخ العناية الآلهية، والمنظور ليس بناءاً تجريدياً لإدراك صورة الفضاء المُطلق وإنما هو وسيلة الذهن للكشف عن الكمال الباطن في تركيب الكائنات ومن ثم كمال مُبدعها وخالقها.

يمزج فرانجيليكو في لوحة "البشارة" بين المنظور والتاريخ، إذ نرى في مقدمة اللوحة مريم العذراء وقد جاءها الملاك يبشرها بحملها الطاهر، ومن هذه المقدمة تقودنا عقود دهاليز رسمت حسب قواعد المنظور إلى منظر أدم وحواء مطرودين من الفردوس فيربط بذلك بين الخطيئة الأولى وولادة المسيح المُخلِّص.

البعد الأسطوري للمنظور عند بيرو ديللا فرنشسكا

اهتم بيرو ديللا فرنشسكا بالمنظور وألّف رسالة علمية عنه، واعتبره ضرورة لتصوير الأشياء بنسِّبها الصحيحة، وكان المنظور عنده يعنى موضوعات مرئية من بعيد تُصَور على سطوح معينه، وأن التصوير هو تمثيل لسطوح والكتل مُصغَّرة أو مُكبَّرة ووضعها على سطح الصورة مطابقة للأشياء الحقيقية المنظورة بالعين من مختلف الزوايا الظاهرة ؛ فقد كان يرى "أن فى كل جرم هنالك دوماً جزءاً أقرب إلى العين من الآخر، والجزء الأقرب يبدو على السطح المعين تحت زاوية أكبر من الجزء الأبعد، وإذ أن عقولنا غير قادرة بذاتها على تقدير هذه المقاييس فالبعد ضروري ليحدد كعلم صادق الحجم المنظور لكل جرم، مشيراً بالخطوط إلى المقدار الذى ينبغي أن يقصر إليه أو يطول.

اهتمام بيرو ديللا فرانشسكا العلمى الصادق بالتقنية واضح فى أعماله التى تعالج مشاكل المنظور، وقد كان لايضطلع بأى عمل قبل دراسته لفترة كافية، على سبيل المثال تعتبر لوحة "جلد المسيح بالسياط" ١٤٥٥م نموذجاً جيداً لاهتمام الفنان بالبحث المنظوري في أعماله،

حيث نلاحظ أن التكوين المعماري، وتحليل الفضاء أهم بكثير من موضوع الجلد نفسه، وجوهر العمل الفنى بالنسبة للفنان ليس هو الحافز الديني ولكنه دراسة المنظور.

كذلك تكشف لوحة الفنان المسماة "العذراء واللؤلؤة ١٤٧٢م" بوضوح أن اهتمام الفنان كان منصباً على تصوير العالم ذي الأبعاد الثلاثة والدليل على هذا أنه لا توجد في التقاليد القديمة أية رواية عن مريم العذراء مع اللؤلؤة، أو في أية صورة أخرى مشابهة لهذه الصورة. وهو يصور اللؤلؤة على شكل بيضة، ومريم العذراء تقف في فجوة بجدار على شكل (اهليلجي)، بحيث يتضح أن مشكلة الفنان هي أن يرسم شكلاً بيضاوياً على قطع ناقص (قطع اهليلجي) أي مشكلة المنظور تجاه البروز وليس مشكلة الحدث الديني. (شكل ٥)

ومن خلال أعمال بيرو ديللا فرنشسكا نجد أنه لم يقف فقط عند إجادة تقنية الرسم بالمنظور، بل تجاوز ذلك بإختياره ضرب خاص من المنظور يحقق من خلاله أسطورية خاصة للفراغ ، فقد كان يؤمن بقدرة علم المنظور-كعنصر فني- على طبع صور الأشياء بضرب من القيم الكونية الخالدة فقد نجح في طبع نتائج المنظور وقوالب الأشكال في لوحاته بقيم سامية، بحيث استجابت أشكال البشر ومشاهد الطبيعة فيها لتلك المثالية الهندسية التي سعت النهضة لتحقيقها وكان الفراغ عنصراً من عناصرها: فيصور فرانشسكا شخوصه كأنها تعيش خارج حدود الزمن والفضاء المحيط بها كجزء من نسيج اللوحة وليس إطاراً ولا ديكوراً لمسرح وهو لا ينفي التجربة الحسية؛ إذ هي تطالعنا في كل ركن من أركان لوحاته، ولكنه يستخلص هذه التجربة الحسية من ملابساتها المكانية والزمانية لتستحيل نظاماً هندسياً شاملاً [٢٥].

دور ليوناردو دافنشي في تطوير المنظور المركزي:

طوَّر ليوناردو دافنشى Leonardo da Vinci (١٤٥٢-١٥١٩) وشرح منظور ألبرتي وذلك بأن اختار بشكل تطبيقي زاوية من زوايا مرسمه المطلة على منظر فلورنسي، فيصور على الزجاج، المنظر الماثل أمامه وهو جالس على كرسي مثبتاً نظره في نقطة تقع على مستوى النافذة (كالقفل مثلا) وبهذه الطريقة استطاع أن يحصل على خط أفق ثابت مواز لمحور عينيه بحيث يستطيع أن يضع على نقطتين من هذا الخط أحدهما على اليمين والأخرى على اليسار كل خطوط الهروب للمنظر.

إذا كان ألبرتي قد وضع هندسة المنظور الإيطالي، فإن ليوناردو كان له الفضل فى وضع هذا المنظور في إطار رباعي يمتلك مركزاً وخطاً أساسياً هو الأفق، ومتقاطعات معه هي الحدود العمودية للوحة وموازياتها في الداخل، وهكذا ثبَّت ليوناردو جوانب اللوحة الموازية لنافذته والمرتبطة بالجاذبية الأرضية أو بالأحرى بوضعية المصور. وهكذا نرى أن عين ليوناردو

هي التى تشّكل الحقيقة المركزية للمنظر، وبما أنه يعتبر اللوحة بمثابة نافذة شفافة على العالم المرئي فإن حدودها تكون متطابقة مع حدود هذه النافذة ومركزها مرتبط بالواقع المادي الجسدي للمصور، وهكذا تعامل مع الوجود المنقول كساكن وليس كمتحرك ولقد أصبح من الواجب تبعاً لذلك أن يتم الوصول إلى مثال "النافذة المفتوحة" كما أطلق عليه أو الإيهام الكامل بمحيط مكاني مطرد.

يعرف ليوناردو التصوير فيقول "التصوير هو المُقلِّد الوحيد لأعمال الطبيعة المرئية جميعها، والتصوير الأجدر باسحقاق الثناء هو الأكثر مشابهة للشئ الممثل". كما أنه يؤكد على أهمية تمثيل الأبعاد الثلاثة ويوصي الشباب من الفنانين بضرورة تعلَّم البعد وتناسب الأشياء فيقول "أول ما يطلب من التصوير هو وجوب أن تكون الأجسام المصورة ناتئة وأن المناظر التى تحيطها مع تأثيرات البعد ينبغي ظهورها داخلة في السطح الذى تبرز منه الصورة بواسطة أجزاء البعد الثلاثة، وأعني تصغير دقائق شكل الأجسام، في الحجم واللون". ودعَّم ليوناردو أرائه عن المنظور بمجموعة من الدراسات الهامة، ويتحدث عن العمق فيقول "ماذا يستطيع الفراغ إنْ لم يكن عمقاً؟ العمق هو الشكل الفريد الذى نستطيع به التعبير عن المكان"[٢٦]. وتعبِّر أعمال ليوناردو بوضوح عن مفهومه عن العمق كوسيلة لحل الفراغ، وعن قناعته بأهمية العمق كشكل أمثل للتعبير عن المكان، وقد استعان في الكثير من أعماله بالطبيعة في خلفية الشكل لمنحه هذا العمق، إلا أننا نرى الطبيعة في هذه الأعمال تبدو كما لو كانت خلفية مسرحية ذات دور ثانوي في استكمال المشهد المُصوَّر، فهي ذات إضاءة خافتة غائمة وحضور محدود، كما أن التدرج في العمق مفاجىء، وغير متدرج كما لو كان عملاً تطبيقياً لتحقيق أحد جوانب الفكرة النظرية لمشكلة المنظور الهوائي.

الاختلاف بين فناني إيطاليا وفناني الفلاندرز في تصوير المكان:

كما أشرنا سابقاً مثَّلت الواقعية والكشف عن جمال الطبيعة والاهتمام بالانسان وعالمه، أوضح ما تميَّز به فن عصر النهضة بالقياس لما سبقه من عصور وأن هذه الواقعية قد اقتضت البحث عن وسائل التجسيم والإيحاء بالبعد الثالث، واشترك في هذا البحث كل من فناني الفلاندرز وفناني إيطاليا إلا أن لأولئك أسلوب آخر جاء (نتيجة للاختلاف التاريخي بين شطريّ الدول الأوربية في الشمال والجنوب، فالفنان الإيطالي تبعاً لماضي إيطاليا الكلاسيكي يعتبر أن القيم العقلانية والدنيوية هي الأكثر أهمية في عمله الفني نظراً لطول التاريخ االكلاسيكي في الجنوب. بينما يعتمد المصور الفلمنكي في الشمال على القيم الرمزية الانفعالية نظراً لبقاء تقاليد القرون الوسطى بالشمال)، ومن هنا اعتمد الإيطاليون على

قرائحهم فتوصلوا إلى (علم المنظور)، فكان هذا العلم وهو مجرد ابتكار من ابتكارات الذهن بخطوطه المستقيمة التي تتلاقي عند نقطة واحدة، شبكة استخدموها في اصطياد الواقع ووضع الأشياء كلٌ في مكانه بالقياس إلى بعده الوهمي من سطح اللوحة، أما فنانو الفلاندرز فقد اعتمدوا على الحس إذ حاولوا أن ينقلوا ما يتبدى لعيونهم نقلاً أميناً، معتمدين فى الإيحاء بالبعد الثالث على الاختلافات اللونية أكثر من اعتمادهم على علم المنظور[٢٧].

الاختلاف بين واقعية الفنانين الإيطاليين الذهنية، وواقعية فناني الفلاندرزالحسية، تتجلى أيضا في أسلوب معالجتهم للمكان من خلال الضوء والظل ففي الفن الإيطالي في القرن الخامس عشر تكون الظلال غالباً واضحة الحدود وكأنها ملتصقة بالأجسام التي تبرزها، بحيث نحس فيما بين الاجسام كأن هناك فراغاً في فضاء اللوحة، أما عند فناني الفلاندرز فالظلال والأنوار غالباً ما تكون درجات من الكثافة والشفافية تتداخل وتتماوج وسط فضاء يبدو وكأن لا حدود له.

وقد مثلّ" الفضاء "بالنسبة لفناني الفلاندرز عامة مكان معين، أي هذه الحجرة بجدرانها أو هذا المنظر الطبيعي بالذات ويطلق على هذه النزعة اسم "الواقعية الحسية" لكن هذا الوصف ينبغي أن يُؤخذ بشيء من التحفظ. ذلك أن فنان الفلاندرز بالرغم من اعتماده على حسه المباشر في تناول هذا المكان المعين، فإنه يضفي عليه في النهاية صفة الكيان المطلق. فالجزء يتحول بين يديه إلى عالم بأسره وهوعالم أقرب للتصور (الميتافزيقي) منه إلى الواقع الحسي- فالمكان عندهم ليس مجرد فضاءً يحدد الذهن أبعاده، وإنما يمتزج بالصورة (Image) ليصبح جزء من قوامها ومادتها.

وجدير بالذكر أن عصر النهضة في إقليم الفلمنك قد تميّز بتقليد خاص في رسم المنظر الطبيعي ومعالجته للمكان فيه، إذ أن المنظر كان يشتمل على أشكال إنسانية كثيرة صغيرة جداً، مرتبة في مجموعات على مسافات مختلفة في حيز خيالى، ومن هذا النوع تلك اللوحات التي رسمها الأخوان فان أيك Van Eych فوق مذبح كنيسة (Bavon) في مدينة جنت Ghent ، وخاصة الصورة المسماة تقديس الحمل[٢٨]. شكل (٦).

فمن الواضح أن المصور كان ملماً بفكرة المساحة نحو الداخل. حيث تأثر بطريقة خطوط التلاقي، وإضعاف قوة اللون الموجودة في خلفية الصورة. ومع ذلك فعندما نفحص الدلالات الخطية ونبحث عن نقطة واحدة للزوال نجد أنه لم يحققها تماماً وتظهر معظم الخطوط متحركة في اتجاه الحمل. ولكن بالفحص الدقيق يتضح أن هناك خطين متشعبين من ناحية النافورة عند قاعدة الصورة، ومن جوانب المذبح نفسه، ومن الأشياء الأخرى الموجودة في هذه الصورة، وتتلاقى عند مجموعة من نقط الزوال الواحدة فوق الأخرى على شكل عمود تصويري، ويمر هذا الخط عن طريق عمود النافورة والحمل ثم يتجه إلى أعلى عن طريق

الإشعاعات المُنبعثة من الأروح المُقدسة إلى الحمامة نفسها، والواضح من ذلك أنه قد أمكّن التحكم في الصورة التي من هذا النوع عن طريق خط عمودي يتجه إليه كل شئ في الصورة وينتج عن ميل محتويات الصورة تجاه المشاهد، وبدلاً من أن تتحرك الأشياء إلى الخلف جهة الصورة، فإنها تبدو مُتحركة إلى الاتجاه العلوي دون أن تتلاشى في زوال بعيد داخل الصورة كما يوضح الشكل، وقد ناسب هذا الأسلوب مرحلة الانتقال من التسطيح في القرون الوسطى إلى العمق في فترة النهضة.

تمادى في تطوير هذا التقليد باتينير Patinier (١٤٧٥-١٥٢٤) وهو جو فان درجوز Hugo Wander Goes (توفي ١٤٨٢) فقسم حيّز الصورة إلى أقسام صغرى أكثر إحكاماً، وأكثر من الحركة والتنوع في أشكال الأشخاص، واستخدم الرسم المنظور والتكوين الواقعي بشكل مختلف، ولقد بلغ هذا التقليد ذروته على يد تنتورتو Tintoretto (١٥١٨-١٥٩٤) وبروجل Brueghel/ (١٥٢٥-١٥٦٩) فاللوحة التى رسمها بروجل (الشتاء وعودة الصيادين) شكل (١٨) تغطى منظرا طبيعيا هائلاً مُقسماً تقسيما دقيقاً إلى أقسام أصغر من مزارع، وحقول، وطرقات، وبرك يكسوها الجليد، ومجموعات من الأشجار والأشخاص بعيدة وقريبة. وقد قُسِمت اللوحة إلى قسمين تقريباً من خلال خط محوري مائل يُقسِّم اللوحة لمثلثين كبيرين ويفصل بين المسطح الذى يقف عليه الصيادون وبين المسطح الآخر الذي ينحدر فجأة لأعماق سحيقة حافلة بالامتدادت والعناصر مختلفة الأبعاد.

وفي أعمال تنتورتو نجد أنه يجمع أشكال الاشخاص الذين لا حصر لهم في مناظر صغيرة داخل المنظر الكبير، فقسم المنظر الرئيسى الذي يبدو من خلال إطار الصورة إلى مناظر متميزة جزئياً بعيدة وقريبة وكل منها يُشكِّل صورة صغيرة في حد ذاتها، لها أشكالها وخلفيتها، وفصل هذه المناظر بعضها عن بعض كما لو كانت مناظراً يراها المشاهد من فتحة ما، وعن طريق استخدام تنتورتو الجديد للمنظور تصبح الصورة مليئة بخطوط التلاقي المسرحية إلا أنه لا يوجد بها نقطة ارتكاز واحدة، فقد حدث تحطيم لمبدأ الفراغ المركز في الصورة الذي ظهر في فن النهضة، هذا التحطيم يبرره وجود بعض الخطوط التي تشير - عن طريق اتجاهاتها - إلى أنها تتلاقى خارج مساحة الصورة. فقد قدم تنتورتو تطويراً لفكرة المنظور والتخريجات عنها، حيث جمع بين زوايا مختلفة للرؤية تبدو مستحيلة من الناحية الواقعية إلا إنه استفاد من امكانيات المنظور في التعامل مع كل عنصر في اللوحة على حده. فكان يقسم المنظر الرئيسى إلى مناظر متمايزة جزئياً وكل منها يشكل صورة صغيرة في حد ذاتها لها أشكالها وخلفيتها وعن طريق استخدام تنتورتو الجديد للمنظور فقد حطم مبدأ الفراغ المركزي في الصورة الذي ظهر في فن النهضة.

التأثير المتبادل بين فن النهضة والفنون الإسلامية

ظهرت التأثيرات الشرقية في الفن الغربي بشكل واضح ببداية عصر النهضة. فقد أدخل جيوتو الوحدات الشرقية في فن التصوير الأوروبي، الذي كرّس فيه جيوتو مبدأً أساسياً هو منح اللوحة الطابع الواقعي. لذا صوَّر الإنسان الشرقي زياً وسحنة عرقية كإنسان يقطن في منطقة جغرافية، كانت أرضها مسرحاً لأحداث التوراة والإنجيل وأبطالهما.

من هنا درجت العادة في تصوير العمارة الشرقية وعناصر الطبيعة من نباتات وحيوانات وطيور كالجمال والنخيل والطواويس والأسود والقردة والتنين وغيرها من الحيوانات الأسطورية المرتبطة بأرض الشرق، والمتجسدة في فنونه في فن تصوير بدايات النهضة في أعمال جيوتو وتلامذته والجيل الذي تأثر بثورته الفنية مثل بوتشيللي، وفيليبولبي، وفرانجيليكو وغيرهم، فدخلت العناصر الشكلية الشرقية في تصوير الموضوعات التاريخية في مختلف المدارس الفنية في عصر النهضة.

كذلك استخدم المصورون الخط العربي بأشكاله المتنوعة، فمنذ نهاية القرون الوسطى، وفى بدء عصر النهضة عندما أرادوا أن يضفوا على صور العذراء جمالاً يليق بقدسيتها لم يجدوا سوى الكتابة العربية، يتخذون من حروفها وحداتهم الزخرفية، حيث لفت الخط العربى أنظارهم فحرصوا على دراسته وتقليده في رسومهم، ومنهم جيوتو، وبيزانلو، ودوتشيو، وبلليني وفرا ليبو ليبي وبعدهم رافاييل، وكانت أعمالهم تعكس الكتابة الكوفية وهي محفوظة في كنائس بيزا والفاتيكان سيينا ومتاحف فلورنس وبرلين واللوفر وبوسطن.

كما شاعت في إيطاليا زخرفة الثياب بالخط العربي وذلك دليلاً على رواج المنسوجات العربية المزخرفة والمطرزة بالخط العربي في عصر النهضة. وكان المسيحيون يلفون المخلفات المقدسة في أعظم الكنائس، في قطع من النسيج الإسلامي، أو يصنعون منها ملابس القساوسة. بل كانت بعض هذه القطع ذاتها أحياناً موضعاً للتقديس، بالرغم من أنها كانت - في كثير من الحالات - محلاة بكتابة عربية تتضمن نصوصها تقديساً لله.

كذلك استهوى الفنانون رسوم السجاد الإسلامي الذي يشتمل على زخارف متطورة من حروف الخط الكوفي داخل إطار يحيط بها. فمنذ بدء القرن الرابع عشر ظهر السجاد الشرقي في صور الرسامين الإيطاليين تحت عرش السيدة العذراء، أو تحت أقدام القديسين، أو فوق المناضد، أو أغطية لأرض الحجرات والأبهاء، ولهذه الرسوم أهمية كبرى لأنها احتفظت بالتصميم الزخرفي لسجاد هذا العصر، الذي لم يُعثر على قطعة واحدة منه.

وقد أطلق علماء الآثار والفنون الإسلامية اسم "سجاجيد هولباني" على نوع من السجاد نسبة إلى المصور هولباين الأصغر (١٤٧٨-١٥٤٣) - وهو أحد فناني الأراضي الواطئة التي ربطتها مع الشرق علاقات تجارية وطيدة - حيث شاع في صوره استخدام هذا النوع من السجاد الإسلامي، فقد قام بدراسة وتحليل زخارفه وتوليد وحداتها توليداً متتابعاً وأعاد استخدامها في أعماله. كذلك صورت الحروف العربية على ثياب القديسين وشخصيات الكتاب المقدس والملوك وعلى أبواب الكاتدرائيات. إلا أن الكتابة كان لها معنى رمزي لدى المسلمين في حين لم يكن لها معنى مفهوم لدى الغرب واستخدمت لأغراض الزينة.

وجدير بالذكر أن استلهام الوحدات التصويرية الشرقية في هذه الفترة لم يعتمد على زيارة الشرق الإسلامي ومعاينة صورته الواقعية والحقيقية بل اعتمدت معظمها على كتب الرحالة والحجاج والمبشرين والقديسين، إضافة لوجود التجار المسلمين الذين كانوا يؤمون موانئ إيطاليا حيث تسنح الفرصة للفنانين لتصويرهم وشراء بضائعهم، فضلاً عن تجارة الأدوات والنتاج الخزفي والتزييني التي شكلت مصدراً أساسياً لمحاكاة الوحدات الشرقية الزخرفية التي غلبت على الأعمال المستوحاة من الشرق في تلك الفترة. وقد كان هذا جزءاً من روح عصر النهضة الذي اهتم بالتزيين والوصف والتفاصيل دون السعي لنقل الحالة الوجدانية أو الروحية المفترض وجودها في اللوحات التاريخية والدينية والتراجيدية المسيحية أو التوراتية وأبطالها. وذلك في سياق الميل للإقلاع عن المفاهيم الجمالية الدينية للقرون الوسطى.

إلا أن هناك عاملاً حيوياً ساهم في تغيير صورة الشرق في فن التصوير في المرحلة المتأخرة للنهضة ويتلخص في التغيير الجذري الذي طرأ على علاقة أوروبا بالشرق في أواسط القرن الخامس عشر إثر ظهور الدولة العثمانية على مسرح الأحداث الأوروبية بعد سقوط القسطنطينية. ففي هذه الفترة تراجع الصراع الديني المسيحي الإسلامي أمام الصراع الاقتصادي السياسي في العلاقة مع الشرق، فأخذت الدول الأوروبية تتنافس فيما بينها لعقد اتفاقيات صلح مع الدولة العثمانية من أجل السيطرة على مراكز النفوذ التجاري والموانيء في حوض المتوسط، واتصل ملوك أوروبا ببلاط السلطان العثماني مما كان له أثر في تكثيف الطابع الشرقي في الفن الأوروبي ونقل العديد من الأساليب الفنية الإسلامية من العالم التركي إلى أوروبا.

قد انعكس كل ذلك على طبيعة تصوير الوحدة الشرقية في فن النهضة في النصف الأخير من القرن الخامس عشر و القرن السادس عشر، وبخاصة بعد أن عقدت البندقية معاهدة الصلح عام ١٤٧٤ مع الدولة العثمانية، والزيارة التي قام بها الفنان البندقي "جنتيللو بلليني" للقسطنطينية عام (١٤٧٩ - ١٤٨٠) بناء على دعوة رسمية من السلطان محمد الثاني المعروف بتشجيعه للفنون، وبها بدأت مرحلة جديدة من نوعها في عملية التبادل الثقافي بين إيطاليا

والشرق الإسلامي أثرت على كلتا الثقافتين. كما أسهمت إلى حد كبير بتقديم مادة طازجة وواقعية عن الشرق إنساناً وبيئة و طبيعة حيث أدخلت العناصر الفنية الشرقية إلى بنية اللوحة التشكيلية بهذا التصور الجديد و نجد ذلك في أعمال "كاراباتشيو" ، و"تتسيان"، كذلك في أعمال "فيرونيزي"، و"تنتوريتو" كامتداد للتأثير الشرقي في مرحلة الباروك.

وأهم ما تميز به ظهور "الموتيف" الشرقي في أعمال فناني هذه المرحلة واقعية الشكل ووضوحه، وذلك في تصوير الشخصيات وأسلوب العمارة الإسلامية والأزياء وعناصر الطبيعة ومجمل النتاج الفني التطبيقي الإسلامي والسجاد والأسلحة والحليّ وأدوات الزينة. كما ظهرت صورة الشرقي المسلم في فن الصورة الشخصية (السلطان محمد الثاني بريشة بيلليني عام ١٤٨٠)، واللوحات التي تمثل الزيارات واللقاءات الرسمية بين ممثلي الباب العالي ونظرائهم الأوروبيين.

وقد اتسمت المؤثرات الفنية الإسلامية في هذه المرحلة بالطابع الزخرفي و النزعة التجزيئية (FRAGMENTAIRE). ففي بعض الأحيان كانت تبدو كأجزاء غريبة مجتزأة من جسمها الأصلي، و أحياناً أخرى تبدو كعنصر زخرفي منطقي ومألوف، له دلالاته في تقريب عالم اللوحة التشكيلي من الواقع الجغرافي والتاريخي والعرقي الذي يشكل المسرح الحي للأسطورة أو اللوحة الدينية والتاريخية. ومن هنا يُعد الاستشراق أحد اكتشافات النهضة حيث دخل إلى فن التصوير مع مبادئ الواقعية والمنظور والتشريح والدراسات الجديدة في اللون[٢٩].

وعلى الجانب الآخر يقودنا هذا للإشارة للأجتهادات التى أطلقها الإمبراطور المغولي أكبر (جلال الدين أبو الفتوح محمد ١٥٤٢-١٦٠٥) حول التصوير والتى أباح فيها الصورة المشبهة داعياً فى الوقت نفسه رسامى المنمنمات إلى الإقتداء بالفنانين الغربيين الذين دعاهم إلى الهند وأشرف بنفسه على إنشاء محترفات لهم في "أكرا" و"دلهي" وذلك بغاية الوصول إلى فن يجمع بين الفن الإسلامي والفن الغربي ، المهم هنا ليس في هذه الاجتهادات بل فى النتائج التى حدثت في الفن نفسه، أي في طريقة الجمع بين الأساليب الفنية التي حملها الفنانون الغربيون والأساليب الفنية الإسلامية. أى في الأسلوب التوفيقي الذي راح يصور الطبيعة على قواعد المنظور والظل والضوء الغربي، بينما يصور الإنسان على قواعد التصوير الإسلامي. فلقد كانت هذه التوفيقية كارثة، ليس لأنها ارتكزت على اجتهادات، بل أنها جمعت بين جماليتين متناقضتين. فهي لم تحدث جدلاً جديداً حول تحريم التصوير أو جوازه بل أحدثت جدلاً فنياً. فعندما عارض كل من الرسامين محمد زمان، وأغاتويان بعد نصف قرن من وفاة "أكبر" بين سنة ١٦٧٠، ١٦٧٥ ممارسة الرسم على الطريقة الغربية لم يرتكزا في معارضتها على مواقف الفقهاء المتشددة، بل ارتكزا على المفاهيم الجمالية البحتة. فلقد وجدا أن هذا

الأسلوب التوفيقي خطأ فادحاً يعكس خللاً عميقاً في الذوق.

والأهم من ذلك أن اجتهادات "أكبر" لم تفتح آفاقاً جديدة في التصويرالإسلامى بل العكس تماماً، فلم "تمض خمسون سنة حتى انقرضت جمالية الفن الإسلامي من الهند" على حد قول الناقد بابا دوبولو الذي يرى أن تأثير "أكبر" وخلفائه على جيرانه ملوك إيران كان وراء "نهاية ملحمة التصوير الإسلامي" (٣٠).

ونستطيع أن نقول بموضوعية أن هذا التأثير المتبادل بين الفنون الإسلامية وفنون عصر النهضة قد أفاد التصوير في عصر النهضة ورفده بمفردات جديدة أثرته تشكيلياً، بينما أضر هذا التبادل في الجانب الآخر - الفنون الإسلامية - حيث أفسد رؤيتها الخاصة وكان بداية لانحدارها، ويرجع ذلك لأن الفنانون الغربيون قد أخضعوا المفردات الشرقية لرؤيتهم الجمالية وقدموها في سياق هذه الرؤية، بينما انجذب الفنانون المسلمون لقواعد المنظور والتجسيم الغربي وأقحموها في أعمالهم مما تعارض مع الرؤية الجمالية للفنون الإسلامية التي سبق عرضها، وقد التقى هذا مع بدايات انهيار الدولة الإسلامية الكبرى التي بدأت تفقد مكانتها السياسية. وكأننا مازلنا نعانى منذ ذلك الوقت من تبعات هذا الانجذاب نحو الفنون الغربية رغم عدم ملائمتها للجمالية العربية والشرقية بشكل عام.

خاتمة

حاولنا الاقتراب في هذه الدراسة من رؤية حضارتين للعالم، ولمسنا مدى حضور هذه الرؤية في فنونهما: الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية في فترة متزامنة من تاريخهما (ق١٤-ق١٦)، فرأينا حضارة ترى الإنسان جزءاً صغيراً في منظومة الكون يتماهى معها ويندمج بها، وحضارة ترى الإنسان سيد الكون الذي تخضع له كل الموجودات ويفرض مقاييسه حتى على حركة النجوم والكواكب، حضارة حاولت تفسير الوجود من خلال رؤية كليَّة شاملة تستشف فيها نظُم وقوانين هذا الوجود، وحضارة فرضت نسقها المُحدد سلفاً على كل مفردات الوجود. حضارة ارتبطت بالأبدية كحالة فلسفية فطرحت فى فنونها خروجاً عن التعيين الزمانى والمكانى وبحثاً عن مطلقات هذه التعيينات، وحضارة أصرت على أن تقيس الزمان والمكان بدقة وبزاوية محدودة ومحددة.

ونخلص من ذلك إلى أن كلا الحضارتين كانت حضارة كبرى أنتجت روائع يشهد بها تاريخ الفن. وعلى الرغم من تزامنها إلا إن كل منهما احتفظت برؤية جمالية مختلفة تماماً نابعة من فكر يمثلها وتطرح من خلاله فنونها، وفى هذا دليل واضح على عدم مشروعية السعى لعولمة الفن.

وفى النهاية فإن الطرق المختلفة لتصوير المكان في الفنون الإسلامية وطرق المنظور الغربى لتصوير المكان في تصوير عصر النهضة، ما هى إلا أساليب مختلفة ـ ضمن أساليب أخرى عديدة ـ ابتكرها الإنسان لإسقاط العالم المرئي على اللوحة التصويرية لوضع هذا العالم في إطار يعكس أفكاره وأحلامه من خلال ذلك المربع السحري للعمل الفني. ومن المناسب أن نختتم هذه الدراسة بمقولة ميشال ديمتريه: " نرسم االأشياء ولانستطيع أن نعطيها معنى دون إطار يلمها ويعطيها الحياة ، وكل إطار لابد أن يؤشر على مكان وزمان، وهكذا يتم رسم كل الأشياء في الزمان بما يكفي كي نتمكن من معرفة موقعنا، مثل حلقات تخترقها نظراتنا إزاء خلفية لوحة تتجاوز كل الأشياء".

الهوامش

١- جورج سانتنيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦ ص , ١٢٣ ١٢٤

٢- Graham Coller : form , space , and vision . englewood cliffs . new gersey 74

3- روبرت جولد ووتر، ماركو تريفتش: الفن والفنانون، ترجمة: مصطفى الجوينى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦ ص ٣٦١

٤- Graham Coller , ibid p 75:77

5- هربرت ريد: الفن اليوم، ترجمة: محمد فتحى، جرجس عبده، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١ ص٧٧ ـ دولف رايسر: بين الفن والعلم، ترجمة : سلمان الواسطى، دار المأمون، بغداد ١٩٨٦ ص ٤١ ـ روبرت م . أ تمروس: العلم فى منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلى، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، الكويت،١٩٨٩ ص٥٥ ـ أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، سلسلة الألف كتاب، القاهرة ١٩٨٦ ص ٥٣

٦- سمير الصائغ: الفن الإسلامى (قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية) ص٣٣، ١٥٥

٧- زينات بيطار: الإستشراق فى الفن الرومانسى الفرنسى، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، يناير ١٩٩٢ ص ٢٠٤

٨- عز الدين اسماعيل: الفن والإنسا ن، دار القلم، بيروت ١٩٧٤، ص٧٣

٩- الكسندر بابا دوبولو: التصوير فى المخطوطات العربية، مجلة فنون عربية، العددالأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة ١٩٨٢، ص , ١٧ ١٨

١٠- عفيف بهنسى: جمالية الفن العربى، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب، الكويت ، ١٩٧٨ ص٦٩

١١- شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربى، وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٨ ص ٣١-٣٣

١٢- زينات بيطار، المرجع السابق ص٧٣

١٣- يحيى وزيري : العمارة الإسلامية والبيئة، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب ـ الكويت ٢٠٠٤ ص ٢١٤، ٢١٥

١٤- عفيف بهنسى المرجع السابق ص٤٦

١٥- ليونيللو فينتورى : كيف تفهم التصوير، ترجمة محمد عزت صادق، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧ ص ٥٤

١٦- لويس عوض : ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوربية، مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٧

١٧- روجيه جارودى: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ص ٣١، ٣٢

١٨- أميرة حلمى مطر: القيم والحضارة ، مكتبة مدبولى ص ٧١، ٧٢

١٩- Suzi Gablik : progress in art thames and Hudson, London. 1975 p49

٢٠- دافيد هـ . دارست: التماثل فى عصر النهضة وعصر الباروك والعلوم، ترجمة أحمد رضا، ديوجين، العدد ٨٤، يناير ١٩٨٥ ص ٥٨: ٦٣

٢١- عز الدين اسماعيل وعفيف بهنسى و روبرت جولد ووتر مراجع سابقة

٢٢- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية ، بيروت ١٩٩٢ ص ٢٢٧

٢٣- أسعد عرابى: الإطار فى للوحة التشكيلية، مجلة فنون عربية، العددالأول، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة ١٩٨٢ص ٢٥ . روجيه جارودى و روبرت جولد ووتر مرجعان سابقان.

٢٤- هربرت ريد: معنى الفن ص١٥١ . رمسيس يونان : محيط الفنون , القاهرة ١٩٧٠ ص١٣٥

٢٥- ليونيللو فينتورى ، مرجع سابق ص٢٢

٢٦- أسعد عرابى . روبرت جولد ووتر . هربرت ريد ، مراجع سابقة

٢٧- برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ص ٣١٧، ٣١٨

٢٨- توماس مونرو: التطور فى الفنون، ج٢، ترجمة محمد على أبودرة وآخرون الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٢١٠

٢٩- أمل نصر: جماليات الفنون الشرقية ، أفاق الفن التشكيلى ، مصر ٢٠٠٧ ص ٦٥

٣٠- سمير الصائغ، مرجع سابق ص١٤٨

الإستشراق وهوية الفن العربي الإسلامي

أ. د / موليم العروسي

لم يتمكن الفنان العربي- الإسلامي من التخلص من حيل الإستشراق وفخاخه المنصوبة على طول تاريخنا الحديث والمعاصر. فحتى عندما يرفض الفنان أو الناقد الفني موقفاً إستشراقياً ما فإنه غالباً مايردد موقفاً لمستشرق آخر. نستحضر هذه الأفكار عندما نسائل حدثاً مهماً في تاريخنا التصويري العربي ألا وهو رفض التشخيص والتعاطي للتجريد. فبينما كان يبرر عدد من الفنانين استبعادهم للتشخيص رافضين بذلك الصورة التي أصر الاستعمار، مشياً على هديّ الإستشراق، أن يلصقها بالعربي، يدافع مناصرو التشخيص على فكرة مفادها أنه من اللازم أن نسترد صورتنا المسلوبة أولا قبل أن ننطلق في بناء صورة أخرى عنا في مواجهة الآخر.

لا يدري كل من الاتجاهين أن مواقفه مُستوحاة من استشراق معين. ذلك أن الإستشراق التصويري يُعد بحق الظاهرة المهيمنة في العلاقة بين الغرب والشرق في القرن التاسع عشر ونهايات القرن العشرين. وفي هذا الباب حظيِّ المغرب العربي عامة والقطر المغربي بخاصة بحصة الأسد فيما يخص الإقامات والزيارات المُتعددة لأهم المستشرقين. فبعد زيارة أوجين دولاكروا لمدينتيِّ طنجة ومكناس المغربيتين سنة ١٨٣٠ ضمن وفد دبلوماسي فرنسي لم يتوقف عشاق الشرق من المستشرقين من التوافد على هذا البلد. حولّ المستشرقون وجهتهم نحو المغرب لأنهم كانوا يعتقدون أنه البلد الوحيد الذي لم "تدنسه" الثقافة العثمانية التركية حسب تعبيرهم. إن المغرب بقي حسب زعمهم أرضاً طرية متوحشة وفي حالتها الطبيعية الأولى. "إن الألبسة البيضاء، والفرسان النصف عرايا، لا يوجد في العصور القديمة الإغريقية ما هو أجمل(...). إنهم قريبون من الطبيعة ألف مرة، لباسهم، أشكال أحذيتهم، وهكذا يتوافق الجمال مع كل ما يفعلون"[1]، هذا ما كتبه دولاكروا لأحد أصدقائه. هذه الإشارات والملاحظات الحماسية الصادرة عن معلم كبير كانت حافزاً بل ودعوة إلى نزوح أعداد مهمة من المصورين المفتونين بالغرائبي نحو المغرب.

وهكذا توافد بالتوالي على هذا البلد من إيطاليا (أوسي ستيفانو...)، من أسبانيا (فورتوني...)، من إنكلترا (برابازون...)، من بلاد الغال (روبرتز دافيد)، من أمريكا (تيفاني)، ومن روسيا (بافيل...) وعدد هام من الفرنسيين منهم: بلانشار، كليران، ليفي دورمير وبالطبع الأسماء الكبيرة: دولاكروا، هوراس فيرني، رينيو، كونسطون بنيامين والمستشرق الأكثر التصاقاً بالمغرب ألفيد ديهوندنك الذي استقر بمدينة كاديس الأندلسية ليتمكن من التنقل الدؤوب إلى مدينتي طنجة والصويرة.

هذا الاهتمام المفرط بالمغرب يبقى غير مفهوم للوهلة الأولى، إذ لا شيء في هذا البلد كان يتوافق مع المثل العليا لأوروبا آنذاك وخصوصا مع مبادئ الثورة الفرنسية الساطع نجمها. كان المغرب يعتبر بلد قسوة وعنف قل نظيرهما في الغرب المسيحي. كان حكامه حسب روايات الرحالة الأوروبيين متعطشون للدم من أجل الدم. كانت الجزائر قد احتلت والتهيؤ قائم للانقضاض على تونس وبعدها المغرب.

كان الفنانون الحداثيون بالمغرب العربي يتلقون آراء دولاكروا المثبتة أعلاه كشتيمة لحضارتهم وثقافتهم العريقة. وكانوا يجدون في المواضيع التي تعرض لها الكتاب والرحالة والفنانون المستشرقون حججاً دامغة تبرر سخطهم على هذه المواقف وهذا الاتجاه الفكري. ومن هذه الأمثلة الكاتب الفرنسي الكبير كوستاف فلوبير في روايته القدس: "أول شيء سوف نشاهده في الشارع هو المجزرة. وسط تجمع المنازل توجد هناك صدفة ساحة؛ وفي هذه الساحة يوجد ثقب كبير وفي هذا الثقب يوجد الدم والأمعاء والبول وباليت من الأصباغ والمتدرجات اللونية الحارة التي يشتهيها المصورون الملونون. وفي محيط كل هذا رائحة نتنة لاتطاق؛ غير بعيد عن هناك عمودان متقاطعان يتدلى منهما حيوان مسلوخ. هذا هو المكان الذي تذبح فيه البهائم والذي تباع فيه اللحوم". لا ندري أين رأى فلوبير هذه الصور ولا ندري هل تساءل عن وجود مثيل لها في أوروبا القرن التاسع عشر؟ إنه على كل حال يقدم لنا عالما من الدم والقسوة. يضاف إلى كل هذا العنف امتناع عن التصوير وعداء تام لكل ما هو صورة.

لماذا كل هذا؟ يجيب برنارد سانت آنيان "أن الحياة والعقلية الإسلامية مرتبطتان، كما يعلم الجميع، أيما ارتباط بالمفاهيم الدينية وأن المغربي يحيل بدون توقف على كتاب النبي ليفرق بين الخير والشر. (...) والفن، كما الباقي، يخضع لهذه المحددات الدينية. إنه يرزح، منذ الهجرة، تحت طائل المنع الذي يحدد بدقة حدوده ويمنع تطوره(٢)".

هذه الفكرة هي الأكثر شيوعاً. ومن غريب الأمور أنها قبلت من طرف العرب وركزت كصورة نهائية لهم عن أنفسهم. الصورة إذن هي القسوة والدم والعته الشبه بيولوجي المتعلق بعداء الصورة. ولكن ولحسن الحظ هناك مستشرقون أو باحثون موضوعيون حتى وإنْ لم

يصححوا خطأ الغرب كليَّة إلا أنهم وضعوا علامات استفهام تسمح لنا اليوم بالعودة إلى الموضوع. لن نتوقف بالطبع عند الأفكار الشبه عنصرية الخاصة بالقسوة والدم فتلك أفكار موروثة عن العهود الصليبية ولا زالت متغلغلة في الفكر الأوروبي حتى الأكثر تقدماً منه، لكننا سوف نكتفي بالوقوف عند موضوع الصورة والتصوير والذي يخص موضوع الندوة. وفي هذا الصدد يقول أوليغ غرابار نافياً علاقة منع الصورة بالإسلام وبنصوصه المؤسسة "في زمن ما، حوالي القرن الثامن الميلادي، صدرت عن التقليد الإسلامي المهيمن آنذاك معارضة للصورة والتشبيه في الفن لم تكن معروفة إلى حدود ذاك الوقت" [٣].

وسوف يعود غرابار إلى هذه الفكرة ليؤكدها في معرض تقديمه لكتاب فاليري كونزاليس المنشور سنة ٢٠٠٢ والذي خصصته لجانب من الفن الإسلامي. حيث يؤكد "إننا نصطدم بتناقض خاص فيما يخص التصوير في الإسلام بين المصادر الدينية والأخلاق المجتمعية. وهكذا فإن عداء الصورة بالعالم الإسلامي وإقصاء كل أشكال تصوير الكائنات الحية يكون جزءا من العادات العامة لدى المجتمعات ولا نعثر له على أثر في المصادر الدينية الأكثر أصالة. لقد أسال هذا الموضوع كثيرا من المداد إلى حدود ١٩٨٠ وتم السكوت عنه بعد ذلك في العقود الأخيرة وكأنما هناك إجماع قد حدث بخصوص موقف الإسلام من التصوير والتشبيه. نعترف فعلا أنه كان هناك كثير من الاعتباط وفرض وجهة النظر من طرف عالم خارجي مشبع بالصور وتجلى ذلك من حجم الأبحاث المخصصة لموضوع المنع وحده" [٤].

هذا بالطبع موقف يتميز عن كل المواقف الإستشراقية الأخرى. حتى وإنْ كان غرابار لا يشير إلى هذا إلا بالرمز ولكن الأمر يتعلق من طرف الغرب بموقف المُنتصر المُنتشي بانتصاراته العسكرية والذي لم يجد أية غضاضة في سحب هدا التفوق على الثقافة والفكر والفن. إن الغرب يعرف نفسه إلى اليوم انطلاقاً من مفهوم نهضوي. وكلنا يعرف أن النهضة بنيت على المستوى الفني والعلمي والثقافي على أسس إعادة الغزو la Reconquista، استعمل هذا المفهوم الناشئ في أحضان الفاتيكان للدلالة على استرجاع الأندلس. الكل يعرف أن استرجاع الأندلس [٥]، كما يحلو للمؤرخين الغربيين أن يقولوا، تزامن مع احتلال، وليس اكتشاف، أمريكا وأفريقيا، وأنه دشن في الآن نفسه فترة زمنية سوداء في تاريخ البشرية ألا وهي "الاستعمار".

مفهوم الاستعمار تطلب تحديد الفضاءات الثقافية والدينية والجغرافية والتاريخية. لذا توجب على الغرب آنذاك أن يعيد تسمية الأشياء والشعوب والحقب التاريخية. تمت هذه التسميات انطلاقاً من معتقدات دينية وعرقية وشبه علمية ولم تتم إعادة النظر فيها إلى اليوم. لذا فكل ما يعرف عن العرب، إذ الأمر يتعلق بالعرب أكثر مما يتعلق بالمسلمين، هو من إنتاج تلك الفترة بالذات. سميّ الغرب الآخرين ومن بينهم العرب والمسلمين ليقصيهم من

التاريخ. وابتدأ الغرب منذ ذلك الحين في إعادة كتابة تاريخ الإنسانية جمعاء. انطلاقاً من ماذا؟ من عقيدته كما قلت سابقاً.

هكذا أقصى الإنسانية كلية من تاريخ الفن وهو الذي يهمنا هنا بالذات. قسمت البشرية إلى شعوب ذات حضارة مكتوبة وسُميت الشرق وأخرى لا تعرف الكتابة وسميت بدائية. ومنحت سلطة الكتابة والصورة والفن والثقافة السامية إلى أوروبا. وكان الشرق يعني الصين واليابان وجزءاً كبيراً من أفريقيا، كما أنه كان يمكن أن يقتصر على العالم العربي مضيفاً إليها تركيا وبلاد فارس. هذه الصورة التي بدأت تتكون عن العالم العربي انطلاقاً من ١٤٩٢ وهو تاريخ سقوط غرناطة.

ارتبط إذن اسم العالم الإسلامي فيما يخص الفن بالعداء الشديد للصورة. ذلك وبما أن الرحالة و الباحثين، الذين سموا مستشرقين بعد ذلك، لم يجدوا أثراً للصور بالمساجد كما هو موجود عندهم في الكنائس فإنهم خلصوا إلى فكرة المنع والعداء وطوروا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود. هذا الموقف الذي لا يمت للعلم بصلة طور ونقح وأخذ شكل فكر قائم الذات له اختصاصيوه وتناسلت فيه الأبحاث حتى تضخمت كما أشار على ذلك أوليغ غرابار. حاول هذا الفكر الذي نسميه اليوم استشراقاً أن يعلل وأن يقيم الدلائل على عداء المسلمين للصورة. واتهم الإسلام في هذا الباب على أساس أنه دين الممنوع بامتياز، دين يستند إلى كبح الرغبات وقمع الإبداع. واجتهد الباحثون في البحث عن الأحاديث التي تسند أطروحاتهم، غير عابئين بالبحث في أصول هذه الأحاديث هل هي صحيحة منحولة أو على الأقل ضعيفة.

هنا يبرز الموقف المتميز لأوليغ غرابار لكنه رغم ذلك بقي رخوا وغير حاسم. إنه يُقر على أن أمر الحديث عن الصورة في الإسلام ومسألة المنع من عدمها توقفت في حدود ١٩٨٠. لا أدري هل يمكن تصديق هذا الكلام. ودليلي على ذلك هو الندوة الهامة التي عقدت بإكس أون بروفانس بفرنسا[٦] سنة ١٩٩٣ والتي شاركت فيها شخصياً لم تتزحزح عن هذه الفكرة قيد أنملة. إذا كان المختصون في ثقافات العلم العربي والإسلامي الحاليين والذين لا يتقاسمون نفس القناعات العقدية والأيديولوجية مع أسلافهم المستشرقين، قدمن رؤيتهم للإنسانية بحكم تقدم العلم والأفكار والمعتقدات فإنهم لم يستطيعوا بعد التخلص من الإرث الإستشراقي برمته. هناك ما يشبه الكسل الفكري أو قل الاطمئنان للموروث يجعلهم يرددون ما قاله سلفهم دون تمحيص. فهل نؤاخذهم على ذلك؟

يحتمل السؤال جوابين اثنين:

- يتعلق الأول بهذه الأجيال الحديثة التي ترفض لقب مستشرق وتضع بدله صفة مختص؛ هذا الصنف من الباحثين يتحمل مسؤولية في عدم أخذ هذه المسألة بالجدية اللازمة

كما فعل إخوانهم المتخصصون في الشرق الأقصى. نحن نعرف أن الحضارات الأسيوية أدمجت في تاريخ الفن كما أدمج الفن الزنجي وغيره باستثناء الفن العربي.

- الجزء الثاني من المسئولية يتحمله الباحثون العرب الذين ركنوا إلى ما قدمته لهم الأبحاث الغربية وصاروا يرددونها دون تحليل أو مساءلة. بالطبع هناك رد واضح على هذا اللوم مفاده أن البنى الخاصة بالبحث في هذا الميدان غير متوفرة وما إلى ذلك من الحجج التي لها جزء من الصواب. نتمنى أن تخلص هذه الندوة إلى حلول لهذه المسائل المعلقة.

مشكلتنا اليوم تقف على مفترقين: الأول يتعلق بتخليص الذهنية العربية من القبول بالصورة التي ركزها الإستشراق والثاني يتعلق بإدماج التصوير والفن العربيين داخل منظومة تاريخ الفن العالمي بطريقة منطقية. وقد يكون الطريق الأول مرتبطاً أيما ارتباط بالطريق الثاني. فإذا ما توصلنا إلى إيجاد مكانة الفن العربي داخل السياق الفني الكوني لن يبقى لنا آنذاك إلا العمل على الدعاية بالطرق التواصلية الحديثة لهذا المنحى الفكري. لذا إذا أردنا أن نتخلص من عقدة المتخلف تاريخياً في ميدان الفن فما علينا إلا استقراء تاريخنا الفني بمنهج أركيولوجي بعيد عن العقيدة المتحجرة وعن الأيديولوجية الاستعمارية.

وحتى نتوصل إلى مثل هذا التحليل أو هذه القراءة علينا أولاً أن نعترف بشيء أساسي: ليس هناك أي شعب مهما صغر شأنه أو حضارة مهما قلت قيمتها لا ينتجان صوراً أولاً للتملي والتباهي بنفسهما وثانيا لتقديس وتبجيل ما من شأنه أن يعلى وينزه. قد تختلف الصور وقد تختلف الأساليب لكن التاريخ يعلمنا أن الإنسانية مرت عبر تاريخها من التعامل مع الصور؛ فمرة للتبجيل والتقديس وأخرى للتباهي والتملي وثالثة للتمتع واللذة. بمعنى آخر أن تاريخ الصورة عند كل الشعوب مر من العبادة إلى تملي النفس من خلال الواقع إلى متعة التأمل.

انطلاقاً من هذا القانون يمكننا أن نسائل تاريخ الصورة العربية لنقف على هذه المراحل. يجب أن لا نسقط في الفخ الإستشراقي الذي يريد أن يقدم لنا العربي والمسلم وكأنهما خرجا إلى الوجود في اليوم الأول للهجرة النبوية. يجب أن نسائل تاريخ العرب انطلاقاً مما هو مطمور تحت الأرض من صور وتماثيل ونحلل علاقتهم بهذه الصور ولأي شيء وجدت أصلاً. هل وجدت للعبادة، للتأمل أم للتملي والاعتداد بالنفس؟ إذا كان الغرب وهو يتحدث عن تاريخه الأيقوني يعود بنا إلى الإغريق والرومان فلماذا لا يعود مؤرخ الفن العربي إلى حضرموت ومدائن صالح وكل حضارة الأنباط؟ لماذا لا يستعمل العرب سلاح الحفريات الأركيولوجية لاستخراج تاريخهم المدفون تحت الأرض في اليمن والسعودية وعمان والإمارات العربية وقطر والبحرين؟ إن الأبحاث الأركيولوجية لازالت شحيحة في هذا الباب. إذا تيقنا من أن العرب ككل البشر قد استعملوا الصورة للعبادة كنظرائهم في السند والهند والصين وبلاد فارس

ويونان والرومان إلى غير ذلك من الأمم المحيطة بهم، فإننا عند ذلك ننتقل إلى المرحلة اللاحقة من الزمن البشري ألا وهي مرحلة التوحيد. عندها سوف نتوقف عند النصوص أولاً قبل الصور.

لا يمكننا عند ذاك الهروب من الرجوع إلى النصوص المقدسة. فما هو رأي القرآن والإنجيل في هذا الباب؟ إذا كنا لا نعثر على أي نص صريح في هذا الباب في النص القرآني فإن التوراة على العكس من ذلك تشير بصراحة إلى المنع الصارم. فبالرجوع إلى الإصحاح العشرين من سفر الخروج يحذر ياهوه موسى من التصوير ومن عواقبه قائلاً له "لا تصنع لك تمثالاً ولا صورة لما في السماء من فوق ولا لما في الأرض من تحت"(الآية ٤).، مشيراً إلى الغضب الذي يمكن أن ينزل على ذرية من تجرأ على ذلك ولو إلى الجيل الثالث والرابع. كل هذا لأن يهوه إله غيور ولا يحي أن يعبد غيره.

لم يصل الأمر في القرآن إلى هذا الحد فالله في النص القرآني منزه بطريقة لايمكن أن تدركه العقول أو الأبصار. فالله في القرآن ليس كيهوه في التوراة الذي كان بإمكانه أن ينزل ضيفاً على النبي إبراهيم ويطلب الماء لكي يغسل رجليه ويستريح من تعب السفر بل ويتعشى بعجل مشوي عند مضيفه. الله في القرآن مفهوم مجرد لا يترك المجال لأي مصور كان أن يقبض عليه في مادة معينة. لذا لم يكن هناك خوف من التشبيه ولذلك لم يؤكد النص القرآني على ذلك بالمرة. من أين جاءت فكرة المنع إذن المزعومة؟ تقول الأستاذة ماريان باروكاند في المؤلف الصادر عن المعهد الفرنسي الجامعي للبحث العلمي والذي صدرت ضمنه وقائع ندوة الصورة في العالم العربي: "من البديهي أن القرآن لا يهتم البتة بصناعة الصور أو بتمثيل الكائنات الحية ولكنه بالمقابل يمنع منعاً تاماً عبادة الصور وتقديسها" [٧].

يؤكد هذا ما قلناه من أن قصة المنع حتى وإنْ وجدت، وسوف نرى كيف تم ذلك، فإنها ضخمت لحاجة في نفس يعقوب. إذا كانت الصورة ممنوعة في الديانة اليهودية كما تنص على ذلك التوراة، فإنه من البديهي أن تكون المسيحية أيضا عدوة للصورة على اعتبار أن المسيحية ما هي إلا تأويل لليهودية حسب الكنيسة. وفعلا فإن المسيحية في جذورها الأولى ترفض الصورة وتمنع تداولها داخل الكنائس. وهذا ما يؤكده التاريخ القريب إذ ما هو الجدل البيزنطي إنْ لم يكن إلا خصام كهنة الكنيسة حول مشروعية استعمال الصور وتداولها داخل الحرم الكنسي. ومن غريب الصدف أن يتزامن هذا الجدل العنيف الذي أدى إلى انقسام الكنيسة مع الحدث الذي أشار إليه أوليغ غرابار حول تحول الموقف الإسلامي الأخلاقي من التصوير.

إبان هذا الجدل المسيحي، خلال القرن الثامن الميلادي، كان دعاة منع استعمال الصور يعودون إلى النص الصريح الذي أشرت إليه والموجود في سفر التكوين. كانوا يفضلون، عوض

وضع صور المسيح على جدران الكنائس ووضع حرفين يرمزان إلى اسمه. كانوا يطالبون إذن بالاستعاضة عن الصورة بالخط. وهذا ما حدث بالضبط عند جيرانهم وأعدائهم العرب. لكن إذا كانت الكنيسة قد اعتمدت على نص توراتي صريح فما الذي اعتمده المسلمون؟ عندما نطرح هذا السؤال وفي هذا المستوى من البحث فإن سؤالنا ليس بالبريء. إذ ما الذي يبرر طرحه في تزامن مع الجدل البيزنطي؟ هذا من جهة أما من جهة ثانية فما معنى أن نتساءل حول موقف المسلمين من الصورة وكأن هناك موقف واحد؟

هذه الأسئلة لم يطرحها الإستشراق ولا زال يردد أطروحة المنع. إذا افترضنا أن الصورة ممنوعة في العالم الإسلامي أو في دار الإسلام فعن أي جزء من العالم الإسلامي نتحدث؟ هل الإسلام الشيعي يمنع التصوير؟ أين سنصنف كل هذه التصاوير والمنمنمات التي تزخر بها مكتبات العالم بما فيه العالم الغربي؟ يبدو من هذه الأسئلة أن موقف الشيعة من الصورة غير بعيد موقف الكاثوليك الذين نظروا لاستعمال الصور في الكنائس. والأغرب من هذا كله أن النص الصريح والواضح بخصوص منع الصورة لم يصدر إلا حوالي ٧٢٠ ميلادية ومن طرف سلطة سياسية وليست دينية. ففي هذه السنة وقبيل انطلاق الجدل البيزنطي حول الصور أصدر يزيد بن عبد الملك، الخليفة الأموي، مرسوماً يقضي بمنع تداول الصور داخل المساجد والكنائس وكل أماكن العبادة.

هذا يعني أن الأمر كان قد بلغ حد استعمال الصور داخل المساجد. لا نتحدث عن البيع اليهودية حيث الصورة ممنوعة أصلاً. يجدر بنا أن تساءل هنا عن دخول الصور للمساجد. ما ضرورتها؟ هل تحتاج الصلوات الإسلامية لوسائل إيضاح معينة حتى يلجأ الأئمة للصور؟ تم ما أهمية منع الصور داخل المساجد والكنائس على السواء. ما هي العلاقة التي تربط بين الاثنين؟

لفهم هذه المسألة من وجهة نظر السلطة السياسية الإسلامية لابد من البحث عن استعمالات الصورة لدى المسيحيين الذين ربطت ممارستهم بممارسة المسلمين في هذا الموضوع بالذات. كانت الصور المستعملة تروي وتحكي حياة المسيح وعذاباته من طرف جلاديه. وكانت هذه الصور تتوسل إلى عطف العامة حتى يلين قلبها وتمتلئ رهبة وخوفا وشعوراً بالذنب أمام ما فعلته البشرية بمن تسميه الكنيسة ابن الله. أين هو المقابل هنا على المستوى الإسلامي؟ ما هو الحدث الشبيه والذي يستدعي منع تداول الصور داخل المساجد؟

الحدث الشبيه هو نكبة آل البيت من طرف الأمويين. هذا هو الحدث الهام الذي ربما كانت تستعمله الشيعة للدعاية ضد السلطة الأموية والذي لم يرد الإستشراق الانتباه إله خصوصاً وأن العالم الشيعي لم يعرف إشكالية منع الصور ونموذج الدولة الفاطمية دليل دامغ على هذا الرأي. صادف هذا الحدث، كما يعرف الجميع عصر التدوين مما سمح بحشو كم

هائل من الأحاديث الموضوعة والملفقة والتي تذهب إلى حد الهوس فيما يخص هذه المسألة.

وكأنما في كل نقمة نعمة. منع تداول الصور داخل أماكن العبادة لم يمنع تطورها كممارسة لادينية. ابتداءً من الخليفة نفسه الموقع على مرسوم المنع. لم يمتنع أحد عن إنتاج الصور الدنيوية وإنما عن الصور الدينية والمقدسة. بقي العالم الشيعي تماماً كالعالم المسيحي يرسم علياً وآل بيته وتعدى الأمر ذلك إلى رسم الصحابة والرسول والبراق والملائكة وغيرهم. هذا النوع من التصوير الذي يتباهى به الغرب موجود إذن في الإسلام. لماذا لم يُشر إليه المستشرقون وتلامذتهم سواء من العرب أم من العجم؟

لكن أهم شيء حدث مع هذا النوع من المنع هو توجه الرسام العربي، وليس المسلم في المطلق، إلى تصوير الحياة الدنيوية. لم يطور فقط تصويراً دنيوياً وإنما أسس لمدارس في التصوير لاعلاقة لها بما يسمى بالمنمنمات. إن المُطلع على أعمال يحيى الواسطي لا يسعه إلا أن يتحدث عن أعمال فنية قائمة الذات حتى وإنْ كانت داخل كتب؛ وهذا الرأي ليس لي وإنما لمختص في التصوير العربي وهو ايتغنهاوزن في كتابه الشهير التصوير العربي. إذن على عكس ما يروج له الإستشراق من إن الفنان العربي عندما ووجه بالمنع توجه إلى الخط والزخرفة فإننا نلاحظ هنا على أنه أسس لتوجه جديد في التصوير سوف يكون منطلق الفن النهضوي الأوروبي.

إن ما يؤكد عليه التحليل الموضوعي لتاريخ الفن والصورة بصفة عامة هو أن العصر المسمى مسيحي أي ذلك الذي يبدأ من الجدل البيزنطي إلى حدود النهضة الإيطالية لم يعط شيئاً كثيراً على مستوى وذلك بسبب ارتباطه بالنصوص المقدسة ودورانه في فلكها. وكل ما يتباهى به الفن الأوروبي هو تلك الأعمال التي أنتجت من طرف الفنان الإيطالي الكبير جيوتو وربما أستاذه سيمابو. وتتجلى عبقرية جيوتو حسب مؤرخي الفن الغربيين في كونه أنزل الأحبار وحتى العذراء والطفل من عل وبوأهم مراتبهم الإنسانية. بمعنى أنه فتح الباب أمام الفن الواقعي وليس المستوحى من النصوص المقدسة. وهذا هو بالضبط ما قام به الفن العربي ممثلا بمدارس بغداد والشام والأندلس. وإذا عرفنا أن الواسطي كان معاصراً لجيوتو فإنه من المستحيل أن لا تؤثر مدرسته على مدرسة فلورنسا. وعلى روادها الذين كانوا يودون التخلص من القواعد البيزنطية في الرسم والتصوير.

إذا فهمنا هذا جيدا فإنه من المستحيل أن لا نفهم إن الفن العربي قد ساهم في الفن الكوني تماما كما ساهمت الفلسفة والعلوم الطبيعية والكيمياء والميكانيكا العربية وغيرهما من الصنائع والمعارف. مشكلتنا هي أن الفن لم يكن محط اهتمام المفكرين والفلاسفة العرب المعاصرين ولهذا تركوه عرضة للنهب الإستشراقي.

الهوامش

١- Philippe Jullian, Les Orientalistes, Office du livre, Fribourg, Suisse 1977.

٢- B.S/Aignan, La Renaissance de l'art musulman, PEFA, Casablanca, 1954.

٣- Oleg Grabar, La Formation de l'art islamique, Flammarion, Paris, 1985, p. 13.

٤- V.Gonzales, Le piège de Salomon, Albin Michel ? Paris, 2002, p.12-13.

٥- نقول هذا لأنه لا أحد باستطاعته أن يثبت أن أرض الأندلس كانت ملكا للكنيسة قبل استقرار المسلمين بها.

٦- L'Image dans le Monde Arabe, IREMAM-CNRS, Paris 199.

٧- Marianne Baruccand, Les fonctions de l'image dans les sociétés islamiques.

المحور الثالث

تفاوت الرؤى: صنيعة ذاتية أم بحث في الهوية؟

- تفاوت الرؤى: صنيعة ذاتية أم بحث في الهوية؟

د/ آمنه النصيري

- انحسار الأمل، وإيثار الرفض

إسماعيل عبدالله



تفاوت الرؤى: صنيعة ذاتية أم بحث في الهوية؟

د / آمنه النصيري

"لقد كان الإنسان يبحث منذ البدايات عن مرآة يُمكن أن يجد فيها صورة هويته المستقلة" جان فرانسوا ماركيه

لم يحسم المحترف التشكيلي العربي حتى اليوم العديد من القضايا التي أثيرت منذ منتصف القرن الماضي، والمتعلقة بالتراث (المحلي) والمحمول التشكيلي المُعاصر ذي السمات الغربية إن جاز التعبير، كما لم تحسم أيضاً أسئلة الفنون الإسلامية والبنية الجمالية الإسلامية، واستمراريتها في سيرورة وتطور النتاج التشكيلي العربي، وأهميته وحجم اشتغالات الفنانين المعاصرين من خلالها.

وهو ذات الحال الذي تعيشه الثقافة العربية التي لازالت تطرح تنويعات وعناوين متعددة تدور حول مفهومي الأصيل والمعاصر.ولقد أوجدت هذه القضايا وغيرها ما يشبه الانقسام في وجهات النظر، سواء في كتابات النقاد والجماليين أو في الممارسة التشكيلية العربية، فجانب من الفنانين يعتقد بأهمية التعامل مع الأمر بأفق مُتسع، وحرية في التفكير غير مكبلة بالمحاذير، بل ودون مرجعيات مُكرسة خاصة وأن الأجيال المتأخرة (نوعاً ما) تنتمي إلى الحداثة بمختلف ركائزها ومقولاتها.. وهذه الأخيرة سعت في أساسها للتخلي عن المرجعيات الماضية أياً كانت.. ومن ثم جاءت التيارات الما بعد حداثوية لتدمر بعنف أشد جميع القوالب النظرية والجمالية مُطلقة عليها نعت الكلاسيكيات.

من جهة أخرى فإن طرح هؤلاء الفنانين يتضمن، أن الفن يتطور ضمن سياقات ثقافية، تاريخية، اقتصادية، سياسية وعقائدية، ومن هذه المنظومات المعقدة تداخلت الثقافات ببعضها على المستويات الإقليمية والدولية، لذا فالحاصل إن التراث الإسلامي منذ بدايات القرن الماضي، بصفة خاصة، قد تماهى في النسيج التشكيلي العالمي، ووظف في صياغات مُتنوعة،

ومن الصعوبة في الزمن الراهن العودة إلى الإرث الإسلامي ككيان مستقل، وإغفال القضية المنطقية ومفادها بأن الفن العربي هو نتاج رؤية الفنان وخبراته المتأثرة بالمحيط المحلي والخارجي حيث تبقى تجربته عبارة عن حوار مفتوح على متداداته الثقافية وجذوره جيلاً بعد جيل، وثقافة الآخر وفنونه التي هي في مُتناول يده، بل وجزء من تكوين هويته الثقافية، خاصة وأن الأكاديمية العربية في معظمها تنتمي إلى المناهج الغربية (وذلك موضوع قد تعرض للكثير من البحث النقدي العربي) هنا لا مجال للتصور بوجود حالة من الاغتراب في علاقة الفنان بالعالمين العربي الإسلامي والغربي، أو الشرق والغرب، إذ صار تكوينه الثقافي -الجمالي- خليطاً من أشياء كثيرة تعود إلى الشقين، وقد رأينا كيف أن بعض الحقب الزمنية المتمتعة بمناخات فكرية منفتحة عالمياً أتاحت فُرص الاندماج والتداخل، ساعدها على ذلك حركة الاستشراق وفضول الكشف عن الفنان، والرغبة في إحداث ثورة جوهرية في الأشكال التقليدية المتداولة، وتبلورت الظاهرة بوضوح أكثر في النصف الأول من القرن الماضي ولذا توالدت وتكاثرت الاتجاهات المعاصرة التي أفادت من الفن في الصين واليابان ودول الشرق الأقصى عامة، وفي أقطار العالم الإسلامي، وفي المناطق البدائية، وكذا في أفريقيا، بالإضافة إلى الغرب.. فكيف إذاً يعود التشكيلي العربي المعاصر ويشتغل بمعزل عن السياقات السائدة، واعتماداً على مصدر فني واحد خاصة وأن الفنان في الزمن الحاضر (مُعولم)، متأثر بكل مظاهر الثقافة الكونية.. ويتداول كل الأدوات والوسائط التي يتوفر عليها فنان في الشق الآخر من العالم، كما أن التطور المتسارع على المستوى التكنولوجي في حركة الاتصالات، والوسائط البصرية، فقد دخلت إلى مجالات التشكيل تقنيات جديدة، وهذا أمر شغل كثير من المصورين محلياً وخارجياً، ودفع بالمزيد من الإشتغال على الجانب التقني في مقابل إهمال أو التغاضي عن الرؤى الذهنية والجمالية للمنتج الفني.

بيد أن الشق الآخر يمتلك رؤية مُغايرة تنتصر للجمالية وللفنون الإسلامية، ويشتغل على ذات الأنساق الفكرية والتعبيرية في محاولة خلق مُعالجات مُعاصرة لا تركن إلى الاتباع وإنما تبحث عن الإبداع، من خلال إستنطاق التراث البصري داخل أنساق جديدة، وهي في بحثها تستند على الرؤية والشكل في آن معاً، بمعنى أنها تعيد استلهام المرجعية الجمالية الإسلامية التي أنتجتها الأنساق المعرفية عبرٍ مراحل مُتعاقبة وترتكز على تصورات المفكر والفنان المسلم حول نظرية الفيض مثلاً، هذه النظرية التي أعاد الفلاسفة المسلمون كالكندي والفارابي وابن رشد وابن سيناء والمتصوفة صياغتها لتتلاءم مع الطرح العقائدي ومفادها إن الله مصدر الفيض ومنه وجد الكون، وسيرورته مُستمرة منه، فهو علته، وهو أحد نتاج كماله الإلهي، ووضعوا تراتيبه للفيض، وصلوا من خلالها إلى أن الإنسان هو قطب الوجود المادي والعقلي في وقت واحد، والإنسان النموذج الأمثل في هذه التراتبية.

وتوازن الحياة مرهون به.. هذه الرؤية (التجريدية) الميتافيزقية للوجود طورها فيما بعد إخوان الصفا، وربطوها بمفهوم الإبداع وأفردوا لعلاقة الإبداع بعملية الخلق والتنوع الثري الناتج عنه، حيزاً كبيراً في فلسفتهم، ومن ثم جاء الصوفيون فضمنوها العديد من التطورات ذات المنحى الجمالي وتدور حول الكمال والتعدد والكثرة في الموجودات، وواحدية الجوهر، وغنى الصور في الكون، وغيرها من الأفكار.

كذلك قامت الجمالية الإسلامية على شرط ضمني يربط الكمال بالجمال، ويُحدد طبيعة كل منهما، فالأول مطلق، والآخر مُقيد بالمادة -المحوس- . إلا أنه يتسامى في الذات الإلهية، كما تم تصنيف الكمالات إلى عقلية وروحية وأخلاقية واجتماعية وفنية، ويربطون الكمال الفني بالعملية الإبداعية التي ينجزها الإنسان، أي بالفعل المتضمن المحاكاة والخيال والتجرد من عوالم الحس، وكذلك يربطونه بالتأثير الجمالي عند المتلقي والذي يخلفه العمل الفني، وينتج شعوراً بالارتياح والسعادة.

وفي ذات السياق يرون شرطية ارتباط الفن بالفضيلة، كذلك اهتموا بمفهومي الجمال والجلال المتعلقان بالذات الإلهية.

ولهذا سادت نظرية جزئية الجمال في الموجودات، والإنسان، وبالتالي فالأهم منه هو الانتباه إلى الجمال الباطن (الجوهري) أكثر من الجمال الظاهر (الحسي).

وكما نرى فإن الفكر الجمالي الإسلامي الذي صُيغ من مصادر فلسفية عديدة يعكس الحضور القوي للمضمون العقائدي، خاصة فيما يتعلق بوحدة الوجود، الفكرة التي انتقلت مُرمزة إلى الصورة الفنية البصرية، ومن ثم تجسدت هذه الجمالية في قيم ومفاهيم فنية كثيرة كالتجويد، والتجريد، والترميز، والتناسق، والصفاء، والنقاء والنعومة.

ويشير نقاد وفنانين عرب أمثال عفيف البهنسي وسمير الصايغ إلى طبيعة الفنون الإسلامية الجمعية، فقد فرضت أن تتماهى ذات الفنان الفردية، في الحضور الجمعي لصالح العمل الفني باعتباره شهادة على إبداع الخالق، واعتراف بتجليات بعض الجمال من المطلق في مظاهر الوجود العيني، فالممارسة الإبداعية مثلما في الطرق الصوفية قائمة على المحبة وإنكار الذات، وتغييب الأنا، فالتجربة الإبداعية تقرب من الجميل وتسبيح وشهادة بملكوته. وبذا (يغيب الفنان ويحضر الفن).

تجارب فردية أم محترف جمعي؟

في حوار تليفزيوني أشار الناقد والتشكيلي د. سمير الصايغ، إلى أن الرؤى الجمالية

والفنية المعاصرة يصعب حصرها في النسق الجمالي البصري الغربي، إذ يجب أن نعترف بوجود رؤية شرقية للفن تعبر عن مختلف علاقات الفنان الشرقي وربما الإسلامي بالتحديد بعالمه الداخلي وبالخارج.. ومن هنا لا بد أن تكون للفن في هذا الحيز من الأرض الفنون التي تميزها.

هذه الفكرة وغيرها يتمثلها سمير الصايغ في ممارسته التشكيلية تماماً كما في تنظيراته، ويتخذ من الحرف العربي مفردته الأساسية التي تعتمد عليها تكوينات لوحاته داخل مساحات يبدو كما لو كانت تتفكك ثم تتحرك في هيئة إنشائية لتستعيد شكلها، وتوازنها داخل مساحة العمل. فالنصوص عند الفنان تتشكل من الهارموني بين المساحات الهندسية وانسيابية الحروف التي تتخلق منها ديناميكية وحيوية الأعمال بالإضافة إلى تبدلات اللون بين مساحة وأخرى.

هذه اللغة البصرية وإن وظفت الحروفية إلا أنها ليست قريبة من صياغة ضياء العزاوي.. الفنان الآخر الذي كرس لفترة من الزمن جماليات الحرف ضمن وحدة عضوية بأشكاله المتحركة والموحية بحياة إنسانية، وبشخوص تخلفهم الألوان وبعض الزخرفات مُختلطة بالحرف، هذه اللغة التي استطاع الفنان العزاوي من صياغتها بمهارة ووعي نظري أيضاً مصدره قراءاته العميقة في الموروث والفلسفة والتاريخ والأدب العربي الإسلامي.. أثرت المحترف العربي وشكلت سلطة ضمنية على وعي وخبرات عدد من الفنانين العراقيين وعلى الأخص من تلامذة الفنان.. إلا أن ذلك التأثير لم يتحول إلى حالة خلاقة لدى الآخرين بحيث تقوم بتطوير التجربة والخروج عبرها إلى أسلوب يستوعب محترفات مُتنوعة، ذات أسس جمالية وفنية مشتركة وإنما بقي الأمر عند البداية، وأصبحت تلك مرحلة ضياء العزاوي في تجارب كثيرين، تجاوزها معظمهم فيما بعد على أنساق أخرى فقدت صلتها بالعناصر البصرية الإسلامية وكذلك بالرؤية الذهنية، كذلك الحال في إشتغالات نجا المهداوي المخلصة للحرف، والمتسمة بصرامة البناءات والتقشف التقني، والتعويض بالسردية البصرية والحرفنة العالمية في إنتاج الصورة (المدهشة) اعتماداً على شكل وحجم الخطوط.. والملفت للانتباه إن هذه الأعمال نجحت إلى حد كبير في أن تكرس ملامح جلية ذات تطور مُتسق في ممارسة الفنان.. إلا أنها أيضاً بقيت في إطار المعالجة الفردية واتسمت بها أعماله وحده دون غيره.

ولعل تجربة التشكيلي العراقي شاكر حسن آل سعيد، تُعد نموذجاً بارزاً للاشتغال الجاد والمُضني، في محاولة الكشف الإبداعي عن إمكانات وطاقات الفن والرؤية الإسلاميين وتوظيفهما في المعاصر والمبتكر.

لم يكتف شاكر حسن بإعادة قراءة الإرث الفلسفي -الجمالي والنص الديني- وإنما قام

بصياغة نظرية لمحصلة فهمه ووعيه بالديني والجمالي، معتمداً على خبراته الشخصية البحتة ورأيه المستغرق في الفكر الديني والصوفي.

اعتماداً على آرائه المكتوبة حول تصوراته المرتبطة بتحولاته البصرية، نقف على أهم المحاور التي نعتقد بظهور تطبيقاتها في محترفه البصري، وفيها يستند على قراءات صوفية للغة والأحرف والأعداد، بالإضافة إلى ما يرى أنه منهج سيميائي، محاولاً التقاط الإشارات التي تنتج عن جدولة الأعداد ثم الحروف، وإحالات أخرى مرهونة بتصوراته حول الوجود والخلق، والتجلي وبالخفاء، والغيب، وبالمعرفي والحدسي .. الخ من المفاهيم المتضمنة في الفكر الفلسفي والديني الإسلامي فمن تخطيطاته البصرية مثلاً ما أطلق عليه (الوفق)، والذي هو عبارة عن تخطيط بصري توضيحي وضعه ليفسر مسائل تتعلق بتطور اللغة ورمزيتها من حيث كونها إشارات دالة على مدلول، تشكل في المحصلة خطاباً، هو من ناحيةً جمالي بصري ووظيفي يمثل حواراً زمكانياً، ومن ناحية أخرى هو مخطط لعبارات محملة بدلالات باطنية - ميتافيزيقية- .

ومن ذلك أنه يُحيل الحروف في الشكل إلى التعبير عن الظاهر والباطن من خلال فهم ميتافيزيقي مطلق، معتبراً الذهنية الإنسانية في سياقها الثقافي - الإسلامي، قد تطورت من خلال هذه البناءات المُرمزة، فمن الإشارات والدلالات الحسية إلى المستويات العقلية والحدسية، وهو يوظف أسلوباً شبيهاً بالتفكيكية، والرصد البنيوي ليدلل على رؤاه، ويصل بهذه العلاقات البصرية والمخططات إلى مفاهيم ذات علاقة وثيقة بمعتقده، ومعايشاته للصوفية، كالكثرة، والوحدة والفناء، والخلود.. ويسقطها في كل مرة على الواحد المطلق المنزه عن كل ما سواه.

ينظر شاكر حسن إلى العمل الفني على أنه يمثل تناوباً بين الزمان والمكان، والتجربة الإبداعية هي عبارة عن جمهور وعمل فني وفنان، وبالتالي هي تعبير عن ثلاثة أزمنة ماض، حاضر، مستقبل، لينتقل منها إلى العلاقة بين الأنا والآخر، ومهما كان المحمول التشكيليً حسياً، إلا أنه يمتلك شروط روحانيته، هذه المفاهيم وغيرها يتبناها الفنان وهو مستغرق في فضاءات الميتافيزيقيا بمحدداتها الإسلامية بالإضافة إلى منحاه الصوفي، لكنه مع ذلك وكما هو واضح يُسبغ على كل آرائه النظرية، جزءاً من وعيه الذاتي بالتاريخ وبالأسطورة، وبالفلسفات والجماليات شرقاً وغرباً، لكنها جميعها في تحليلاته منصهرة بوعيه العقائدي والصوفي، حتى أنه في كثير منها يحاول موافقتها مع مرجعيته القبلية (الدينية) والحال ذاته ينطبق على وصفه لتجريداته، فعلى سبيل المثال في تجربتيه الأرصفة والجدران، عندما يتحدث عن فكرة اشتغاله على حيز مادي موجود فعلياً يذكر أنه عمل عليه كجوهر مقابل للذات، هذا الحيز يصبح موضوعاً لحوار بصري فلسفي.

إذ يرى في الرصيف تمثيل لمرحلة السجود، وقدرية بعد الإنساني حسب تعبيره، ويصف بدقة إنحناءات واتجاهات الطرق في تلك المساحة، وكذا ألوان الأشياء، ومتحف الفنون القابع في جزء منها، وخطوط وتعرجات الأرصفة البالية فكيف يعيد إنتاج المشاهد اليومية يقول : "لسوف أراه ببصره هو، لم يعد موطئ قدمي متى حدث لي أن توسدته في صلاتي، إلا عند (أزله) الكثيبي في طريق (مركز صدام - ساحة المتحف) فلسوف يختزل إلى حصاة قار أسفلتي السجود، أجل هناك على رمال صحراء النفوذ أو حافتها كنت سأستمريء هذه الوحدة الجدية، من منسك الصلاة في معناها الفيزيقي والروحي معاً، هنا لسوف يعيشه بتكوره الجنيني، وكأنه جزء من مشيمته.

ففي نقاط التماس ما بين الجزء والكل تولد بذاته الرحلة نحو كل الكل، أيتها الأرض الجدباء، أيتها الرمال العطشى المطر، أفصحي عن لهفتك لاسترجاع شظاياك وكأنها نيازك تعود إلى حضنها الأم، أو كشمس تزاول عتبة كهف أهله النيام، وقد انبلج الصبح عند لحظة، إفاقة روح باحثة معطاء عن ذاتها، وتنادت الأرصفة تنبهني إلى معنى سجودي".

يتضح جلياً كيف تحول الفنان من توظيف الصوفي والقيم الدينية والجمالية إلى الاستغراق الصوفي البحت في رؤية وفهم العالم الخارجي، والوجود كله، إلى حد الترميز الصوفي لكل مفردة بصرية، وبدلاً من أن يتصور الفكر في شكل بصري ويحوله إلى صياغة خلاقة، تحول بالصور إلى توضيح الفكرة في علاقة مباشرة، حدّت من حريته الفنية، وقيدت المفردات الموظفة، فصارت تخطيطات ومساحات ملونة (توضيحية) في كثير من الأحيان بل إن المفارقة عنده أنه في مفهومه للبناء اللغوي للصورة، يرى إن العالم أثر موضوعي يخرج عن اختيار الفنان ويصبح نتائج للمصادفات، كما أنه من جهة أخرى وليد رؤية، ويؤكد على دور اللغوي ليس لمجرد التوفيق بين العالم لبناء العالم الفني نفسه، كما لو أنه نص لغوي قابل للقراءة"[٢] .

ولعل هذا يحيلنا إلى المعالجة التشكيلية التي وضعها شاكر حسن للعديد من تجاربه، فقد اتخذ موضوعات، مطروقة من قبل فنانين معاصرين، ينتمون إلى الحداثة بكل اتجاهاتها، هي موضوعات ذات علاقة بالأثر، وبالحياة، وبالمادي كتمثيل للمحسوس. ومنحها تفسيره الخاص المنطلق من تصوراته الذهنية.. لكن الشكل اختار له تجريدات محضة، فيها توظيف بالغ الأداء والعفوية أيضاً للون وفي مراحل من تجربته أضاف إلى سطح اللوحات تخطيطاته المبنية على تصوراته العقلية، وكذا الحرف العربي، وكان هذا الأخير تعبيراً مباشراً عن الولع الصوفي الذي يتملك الفنان أراد من خلاله الإحالة إلى رمزية اللغة، والدلالات اللامنظورة للحرف، إلا أن عفوية اللغة والاختزال الحاذق، لم يعفِ النصوص من الرتابة أحياناً ومن تباعد المسافة بين ثراء الرؤية وشطحاتها، وبين البناءات الجامدة للصور كما أن المتلقي لا يسعه في النصوص البصرية، استقراء طروحات ذهنية فلسفية ولو قريبة من قصدية الجو الصوفي الذي أراده

الفنان، فاللوحات تمكن من قراءات متعددة شأنها شأن التجريد وأعمال الحداثة.. إلا أنها لا تضع أي احتمالات ميتافيزيقي - صوفية ذات بعد إسلامي وباستثناء الحروف التي تتمركز بثبات في محور التكوين تغيب أية دلالات على تبلور نسق تعبيري واضح حتى أننا نجزم بأنه لو قمنا بنزع أو مسح الحرف العربي فإن اللوحة ستحاكي تماماً أي عمل تجريدي عربي مُتقن.

إن نموذج شاكر حسن آل سعيد، والنماذج الأخرى ذات البحث الفكري - الجمالي- من الأصول الإسلامية، قد أثرت المحترف العربي المعاصر، القائم على توظيف خبرات جمالي وفنية ونظرية عديدة، إلا أنها مع ذلك عبرت عن نفسها كناجز فردي يمتلك خصوصيته إلا أنه لا يشكل حظاً تصاعدياً متصلاً في التشكيل العربي، ولم يمثل حتى اليوم أسلوباً يعبر عن ثقافة وإبداع المجموع، الذي يمكن أن يصنف كاتجاه بين اتجاهات المنتوج المعاصر.

إن التوظيف الذي تم للحرف العربي سواءً في الحروفية بنمذجاتها المتعددة أو التي لم تخلُ بعضها من السمة التزيينية التي التصقت بلوحات الخط العربي النمطية، أو في السياقات التي مزجت بين مرجعيات فنية متنوعة كأن توظف الحرف في جزء منها. هذا كله قد كانت له حمولاته الثقافية ودلالاته، إلا أنه لم ينتج ما يمكن أن نعتبره صياغة تشكيلية "مبتكرة" للتراث البصري الإسلامي، وسنعود لنقترح أسباباً للظاهرة، لكننا نود أن نقف على تجربة غربية أفادت من تأثيرات البيئة العربية ومن مفردات الفن الإسلامي، في خلق نسقها التشكيلي، وهي أيضاً تجرب فردية.. فهل تركت مساراً في الانقلابات الفنية لعصرها؟

إنه الفنان (بول كلي) الذي سعى في تجريديته لتشكيل صورة الوجود، من خلال فهم مختلف إلى حد كبير، قائم على الاعتراف بالمادة، بمظهرها الخارجي وبالباطن الروحي والمجرد.

ولقد استند كلي هو أيضاً على مرجعيات الفنون الإسلامية وجمالياتها، وفي الوقت ذاتها اعتمد حرية التخيل، والتداعي التلقائي اللاواعي للصور "ويمكن أن نقول إنه كان في إبداعه الفني والذهني معتمداً على بعدين أساسيين، يصلان لديه إلى حد الإيمان الذي لا يمكن الجدل حوله:- الأول هو وحدة الكون كمشهد متصل، أو الاتصال الغير منظور بين عناصر الوجود وهو الذي قاده لأن يصنع بستانه الخاص، حيث يلتقي العالم النباتي بعالم الحيوان، والعالم المعدني بالعالم السائل، ويمتزج ذلك كله في الأجرام والكواكب، إن كلي كان منهمكاً في نهاية الأمر في صنع مشهد كلي للوجود، مشهد جدير بحكايته، والثاني:- هو ضرورة الإمساك القانون، والقانون لديه هو نقطة انطلاق بنائية ولذا فعندما يتأمل كلي ورقة شجر فإنه يبحث في تشريحها الهيكلي عن روحها، أو بمعنى أدق عن روح العشب كله، عن قانون حركة السائل داخل ألياف وأوردة تلك الورقة، التي يتفهم من خلالها كيف يرتبط الشكل بالوظيفة"[٣].

ولنا أن نرى تعدد مصادر رؤية الفنان بين الفلسفة الصينية والحدسية والعلمية الغربية والطبيعية، إلى جانب الوعي الجمالي الحديث، ولذا لم تكن دراسته للشكل قائمة على خبراته البصرية ومهاراته فحسب.. بل ساهمت فيها جميع تلك المصادر، ولم ينشغل بمتابعة الظاهر، قدر اشتغاله على عملية الولادة .. التكوين، وكيفية ظهور الأشكال، أي طبيعة الخلق نفسها .. التي توازي لديه مفهوم الإبداع ولقد حدث الكثير من الخلط واللامنطقية واللاعملية في بعض طروحاته النظرية، إلا أنها كانت تتماشى إلى حد كبير مع بحثه البصري الخلاق في صياغة أسلوبه، فسعيه إلى الابتكار وإلى تعميق الاختبارات البصرية بالرؤية النظرية، إنما تم من خلال ذهنية خلاقة، ومتحررة وذلك ما أوقعه في الخلط أحياناً، كما أن انفتاحه على القيم الجمالية الإسلامية وكذلك الفنون التي تشكلت منها، وانبهاره بالبيئة العربية المفعمة بالضوء، قد تحول إلى خبر لم يجمدها، ويعيد استنساخ عناصرها، بل نظر إليها بذات الذهنية المتقدة والحرة تماماً من كل التابوهات، وربما ساعده في ذلك اهتمامه بموضوعات كالحركة والحيوية والتحول والضوء والإيقاع، على أن تركيزه بوجه خاص على مبدأ الحركة، قد مكنه بلا شك من تطوير تجربته واكتشافاته البصرية فقد اعتبر كل شيء مرهوناً بها، فهي تبدأ من أدق التفاصيل كالنقطة المحملة بديناميكية، تنطلق منها جميع التكوينات والصور والحالات، وهو مبدأ تم بحثه في الجماليات والفنون الإسلامية، واشتغل عليه الجميع من الفنانين المسلمين من منطلقات صوفية، إلا أن التحول الذي أحدثه بول كلي كان كبيراً في تمثل مفهومه هذا، بل وفي تأثره بالمحيط العربي وتراثه الإسلامي، إذ نجح أن يجعل من وعيه وقراءاته وتحليلاته الذهنية ركيزة فعلية في العملية الابداعية، وهذا في اعتقادنا هو ما أدى إلى أن الفن الإسلامي كمصدر من مصادر تجرب بول كلي أصبح منتجاً وفاعلاً. ولم يتسم بالثبات والحذر الذي جاء في تجارب الفنانين العرب.

والحال ذاته ينطبق على شغوفين آخرين بتراث الحضارة الإسلامية منهم موندريان، ماتيس، كاندينسكي.

لقد نجح هؤلاء وغيرهم في استغلال قيم التجريد والتحوير والزخرفة التي تمتعت بها الفنون الإسلامية لإنتاج فنون تجريدية ضمن مسارات متنوعة.

وإذاً فقد نبدأ من هذه النقطة في محاولة استكناه بعض الأمور التي تعيق التشكيلي العربي عن الانطلاق بحرية أكبر في اشتغالاته على الموروث البصري الإسلامي، فكثيراً ما نشاهد تشكيلين عرب يعتكفون على استلهام القيم الجمالية الفنية الإسلامية مع إهمال جوانب معرفية أخرى، ويتناسى بعضهم بأن الفنون الإسلامية أخذت شكلها المتميز من انفتاحها على مختلف فنون وثقافات عصرها.

ومما لا شك فيه أن التشبث بمرجعية واحدة وإهمال بقية المرجعيات لا يمنح الفنان

احتمالات وتصورات أوسع، فالتطور الجمالي والفني مرة أخرى سيظل مرهوناً بازدهار ثقافات الحوار والانفتاح على الآخر بذهنية متجددة. إذ لن تتغير صورة الفن وتؤصل من خلال علاقة استهلاكية فحسب بثقافة الآخر تقوم باستيراد التيارات واستلابها دونما بحثاً جاد.. ولن تفيد أيضاً من تراثها الإسلامي إن انغلقت عليه وحده، فالمسألة بمعنى آخر يمكن حلها بالانفتاح والحوار والثراء المعرفي بكل الثقافات، والدراسة العميقة للإرث الإسلامي. ويمكن أن نجد في فن الجرافيك (الحفر) الياباني النموذج الناجح لهذه المقاربة، فهذا المنتوج المتنوع والذي يمتلك خصوصيته الجلية، لم يتخذ من الحروف اليابانية وسيلة لتكريس هوية تشكيلية، على الرغم مما للغة اليابانية من جمالية وثراء بصري.. تم استلهامه في لوحاتهم الكلاسيكية.. إلا أن التحولات التي أحدثها اليابانيون في لغات الجرافيك، تجسد اشتغالاتهم الجادة على جوهر الثقافة والفن اليابانيين.. حتى أن اللوحة باتت تمثل انتماءً، وتتفرد في أي قاعة عرض عالمية.

هذا البحث الجاد نحن اليوم في أمس الحاجة إليه، ليس فقط في مجال التشكيل العربي وإنما في منظومة الثقافة العربية عموماً. فالمعطيات المعرفية والفنية المعاصرة باتت متعالقة مع الممارسات الإبداعية الفردية.

ويبدو الفنان العربي اليوم بحاجة أيضاً إلى البحث عن مناطق جديدة في الفنون الإسلامية تتمثل حساسية المفردات الإسلامية التشكيلية، للكشف عن مزيد من الدلالات الجمالية في هذا الفن، وصياغتها بما يخدم اللوحة المعاصرة، لا أن تتراجع اللوحة لتنصاع للموروث، أو تقع في مأزق غياب التساوق بين الوعي النظري والممارسة.

"ففي العمل الطليعي يتم الانطلاق غالباً من ذهن، من توصلات ذهنية، من مفارقة تشكيلية، لا من معالجة وتجريب، وطرق صنع فن شديد الاتصال بالأيديولوجية، أي بالمعتقدات والأفكار، والأشكال والحلول السابقة، وهو ما نتبينه في المقارنة بين الحاصل التصويري، والذريعة الثقافية التي يقوم عليها"(٤)

وتلك إشكالية أخرى فالفنانون العرب المشتغلون على تطوير الفنون الإسلامية واستلهامها، تخلصوا من سلطة الأيديولوجيات السياسية ربما، إلا أن الحرية الغائبة في أعمال كثير منهم تدلل على أن التراث أضحى أيديالوجية توجههم وتسيطر على عملهم.

ومن جهة أخرى تتسم معظم المحترفات هذه بالحذر في كسر وتفكيك القوالب البصرية الإسلامية، وإعادة بنائها ضمن علاقات جديدة، ربما لأن الفنان سواء في وعيه الحاضر أو في اللاوعي لا زال يحافظ على الخيط الذي يصل العقائدي بالفني في نماذج الموروث، إذ يحدث أن يتم اعتماد القيم البصرية كقيمة معرفية ذات إحالات باطنية من جهة، ومن جهة أخرى كونها تعلن عن صوفيتها، فهي بالنسبة للفنان المعاصر تكثيف رمزي ذي مرجعية مسبقة

"عقائدية" لذا يتولد شعور بأن الاجتراء على الفني قد يشكل مساساً بالفلسفة الدينية لهذا الفن، ويصبح بين الفنان وذاته، أو بينه وبين زملائه نزاعاً بين الجمالي الملتبس بالمفهوم العقائدي وبين الجمالي ونزعة التحرر من أية مقولات قبلية ذات علاقة به، فقد نُظر إلى الإبداع الإسلامي في كثير من الأحيان مقرون بالميتافيزيقا.

وأخيراً نعود إلى زمننا الحاضر حيث نجد الفن يشهد إخفاقات وأزمات كثيرة، نتيجة أسباب عديدة أهمها سلطة قوانين السوق على حركة الإبداع، وهي أشد وطأة من أي وقت مضى، ومع حركة التطور المتسارعة وتشكل العولمة بإيجابياتها وأخطارها أيضاً، يوجد في المحمل التشكيلي العالمي استهلاك ضخم وثرثرة تقنية تكتسح الأوساط، بالإضافة إلى حيوية ظاهرية تدفع بها نشاطات السوق بدرجة رئيسة، وإشكالات أخرى كثيرة متعلقة بتكنولوجيا الفن، وتشظي مفهوم الخلق الفني.

في خضم هذا كله يبقى الفن وسيلة للكشف وحدسُ بالقادم، وشكل من السحر اللامتوقع، فلنعمل إذاً على الانشغال بكل ما هو متفرد وإنساني، ولنكرس المشاريع الرؤيوية العميقة.. وهذه الأخيرة تكتسب عمقها من تعدد مرجعياتها المعرفية والتقنية.

الهوامش

١ - شاكر حسن آل سعيد : البحث في جوهرة التفاني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،٢٠٠٣، ص ٢٩٩.

٢ - شاكر حسن آل سعيد : نفس المصدر، ص ٢٧٦.

٣ - بول كلي: نظرية الشكل، ترجمة عادل السيوي، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٧.

٤ - د. شربل داغر: اللوحة العربية بين سياق وأفق، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣، ص ١٤٩.

انحسار الأمل، وإيثار الرفض

تفاوت الرؤى، صنيعة ذاتية أم بحث في الهوية ؟

إسماعيل عبدالله

(١)

رؤية توفيقية

إن النار هي برؤية المحارب سلاح، لكنها برؤية العامل الصانع عدة و وسيلة . أما برؤية الكاهن فهي إشارة من الله ، غير أنها برؤية العلماني معضلة. ولكن وفق هذه النظرات - كلها على حد سواء - إلى النار فإن الصيغة العلمية للوعي اليقظ هي خاصة ذاتية من خصائص (العوامل الطبيعية). والتاريخ لا يجد ناراً على هذه الشاكلة . بل يرى النار في حريق قرطاجة(*) وفي حرق جون هوس (**)، و جوردانو برونو (***).

الإبداع رؤية

يمكن القول بأن الإبداع (رؤية) في شكله الإدراكي. وهو مبادرة في شكله النشاطي أو الفعلي، وجوهره من هذه الناحية أو تلك أنه تجديد، فيمكن أن نقول إذن إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد. والإبداع رؤية بمعنيين، أحدهما عام، والآخر أضيق. فالإبداع رؤية من حيث هو إدراك، وهذا هو المعنى العام، ولكنه على الأخص إدراك نافذ، وهذا هو المعنى الضيق للرؤية الإبداعية. مفهوم (الرؤية) يؤدي إلى نتيجة هامة، وهي أن الإبداع هو فاعل شخصي دائماً، أي يقوم به شخص بالضرورة. مع ذلك فإن هذا الشخص ليس (فرداً) دائماً في كل الأحيان. وهو في ميادين الإبداع ذات الطابع الإجتماعي بالضرورة، من مثل الإبداع الفلسفي والديني والسياسي وما شابه ذلك، يصبح أقرب ما يكون إلى (الشخص العام)، أي الفرد الذي لا يعبر عن نفسه الخاصة بقدر ما يعبر عن روح الجماعة التي ينتمي إليها، أو كأنه، في أحيان أخرى، معبر عن إستجابة شبه قهرية لمتطلبات منطق حركة الموقف الذي يوجد فيه.

إن الإبداع يؤدي في الواقع إلى كون جديد. فهو يدفع الفنان من جهة، والمتذوق من جهة أخرى نحو (عالم جديد) ليس هو العالم المعتاد. ومن هذه الزاوية فإن (رؤية) الفنان تتعدى الواقع و تدفع للأمام وتختلف عن المألوف. ويُعد مبدأ التطور في التجربة الفنية تفاعلاً هادئاً له فردية خاصة به إلى حد بعيد يتقرر في التجربة الواعية، ويجب أن يجيء بأفعال وأدوات على قدر كبير من الصقل الذي يحتاج إليه االإرتقاء بالتجربة الفنية.

ويعكس الفكر- بوصفه خيطاً في الوعي- النظام الذي يلوح وراء اللحظات ومحتويات التجربة المنفصلة. وتنبعث بعض الأنماط الأولية للمتشابهات والمطردات، حتى في العقول التي لم يسبق صقلها عندما تواجه العالم. ويختلف هيكل النمط تبعاً لقوة عقل الفنان وتثقيفه والموروثات الثقافية، ومدى تعرف العقل بالبيئة وتآلفه معها.

والفنان يستطيع أن يدعم هذا الموقف المعرفي بنظرة جمالية ووجدانية تلائم هذا الموقف. وهو بذلك يستطيع صياغة أفكاره في صورة فروض وأن يفحصها بوسائل منطقية وتجريبية، وأن ينظمها بإعتبارها أنساقاً استنباطية. وتقوم النظرة الجمالية والوجدانية بمهمة إبقاء الإستجابة حساسة للعناصر المرئية ولمواقف، وهي توجه السلوك الإبداعي عند الفنان نحو توضيح الطابع الجوهري للمواقف والأشياء في كل مالها من خصوبة وتشخص.

والنقطة الأساسية التي يرتكز عليها الطابع الجوهري للأشياء نقطة ذاتية يترتب عليها كل عناصر الإبداع، و بذلك يتوقف نجاح الفنان وما يتصف به عمله من صدق وإخلاص وعظمة وعمق ووضوح على مدى ما يتسنى له من رعاية وحذق وحرفية تساعد على توضيح الجوهر الحقيقي للأشياء.

ومن ثم فإن الإنفعال والمعرفة والنظرة الجمالية تمثل خليطاً ضخماً يستطيع الفنان إدراكه في صورة واحدة متكاملة، غير أن التفاصيل التي تتضمنها المواقف والأشياء مثل المظاهر الخارجية، والقوام، والحالات النفسية التي تلازمها، والإنذارات والوعود التي تلمح بها لايمكن صياغتها من وجهة نظر واحدة. وتمثل الصياغات المختلفة التي تبناها كل من: مايكلانجلو، وبرنيني، ومايول، ورودان، وإبستين في نحت الشكل الإنساني (رؤية) كل فنان منهم على حدة بحيث تكشف هذه الرؤية لكل منهم عن العواطف والإتجاهات والأهواء والأمال ابتداءً مما هو مسرف في عرضيته إلى أعظمها عمقاً ودواماً. ولا يمكن تحديد (رؤية) الفنان الخاصة إلا من خلال ما يطرحه من (تعبير) عن هذه الرؤية. والخاصية التي تحدد التعبير الفني، هي الدافع لإكتشاف الطبيعة الحقة للأشياء، والمواقف والأحداث والإفصاح عنها. وما يبدأ منه الفنان شيء يصعب التعبير عنه. إن له سمة حدسية، وبقدر ما يمكن إكتشافه في مثل هذا الحدس، فإنه يبدو أنه يتكون من مركب كامل من الإستبصار والإثارة والمقصد، ففيه تتحقق

(رؤية) الفنان، وقدرته على التنبؤ بشيء لم يسبق إعداده. وهذه اللمحة تذهله و تعذبه في آن واحد، ولذا فهو يسعى إلى توضيحها و تثبيتها وتأكيدها. ويأتي سعيه نحو ذلك بإكتشاف الظروف التي أحاطت بالإدراك الأصلي- وهو- في ذلك - ينظر إلى ما تم إدراكه بوصفه (تأليفاً)، كما يسعى إلى تحليله إلى العناصر المكونة له، حيث يصادف كيفيات حسية، وإدراكية مثل الألوان والأصوات، وأنسجة، وإيقاعات، وأنماط ، وتكوينات، وتخطيطات صورية، ومشاعر وعواطف وما يصحبها من توتر وصراع، ونوايا وأفكار ومعانٍ، وعواقب وصلات، وأحلام وآمال.

عندما يشرع الفنان في تحطيم لوحته، أو تمزيق رسوماته، ويرى أن تجربته لم تتمخض عن شيء سوى زيادة الغموض في المسائل التي لا يجد لها إجابة. وهنا يجد الفنان نفسه مضطراً للإعتراف بمراوغة الأشياء. وعندما يقوم بالعودة لإستئناف التجربة يكون بذلك قد عزم على متابعة الأشياء إلى نهايتها المحتومة. (وليس هناك لحظة تصل فيها التجربة إلى إكتمال نهائى. فعندما تتشبع التجربة أو تتوقف فإنها لا تكون قد انتهت، لأن الشيء المراد بحثه يحتفظ بإنفراده. ولا تزيد أسمى الإنجازات في التجربة عن نهايات مؤقتة.

وفي هذا السعي التجريبي تتبادل الأفكار والصور والانفعالات عمليات الدعم والإنارة والابتكار حتى لا تقتصر أي من هذه العناصر على ذاتها فتصبح منعزلة. وهكذا تكون التجربة عملية يتم خلالها دمج وصقل وتصحيح الصور والأفكار تدريجياً بفعل ما تمنحه كل منها للأخرى. فهي ليست جزئيات تتكون منها التجربة، ولكنها أطوار تعاود الحدوث في تقدم التجربة.

بين الرؤية والهوية

لا شك أن (الإنسانية) تشكلت من مجموعات بشرية تتمايز عن بعضها البعض الأخر إلى درجة تسمح بتصنيفها كنماذج مختلفة، و جميع المقاييس العرقية التي إستخدمها هذا التصنيف كانت تعبر عن ذاتها بدرجات مختلفة في العرق الواحد. ويختلف أفراد كل عرق عن بعضهم البعض الأخر بشكل دراماتيكي، وبالتالي فإن بعضهم يكونوا أقرب إلى أفراد من عرق أخر. وتشير الأدلة المتوفرة إلى أن نفس الخصائص العقلية تظهر موزعة بشكل متنوع بين المجموعات العرقية الأساسية [1].

لقد ساهمت جميع الأجناس في عملية الخلق الحضاري حتى انتقل هذا الخلق من عرق إلى آخر في مجرى التاريخ. فبينما كانت الحضارات تزدهر في آسيا الغربية والشرقية فإن أسلاف الأعراق الذين نجدهم حالياً بين أكثر الناس حضارة لم يكونوا أبداً متفوقين على

الإنسان البدائي كما نجده حالياً في مناطق لم تحقق الاتصال بالحضارة. لقد استقطبت العلاقة بين العرق والثقافة انتباه كثير من الباحثين، ولكن قليلين هم الذين عالجوها بشكل حيادي وانتقادي.

إن الهوية ترجع إلى مصدر (ثنائي)، طبيعة إنسانية ذات إحتمالات وامكانات عامة. ووضع اجتماعي تاريخي يحدد ما يتحقق من هذه الاحتمالات والامكانات والاتجاه الذي تتخذه، ولهذا كان من الخطأ والمغالطة تفسير الهوية بالرجوع فقط إلى أحد طرفي هذه (الثنائية). ولكن مما لا شك فيه أن الطبيعة الإنسانية الوحيدة التي نعرفها والتي تتوفر لنا هي التي تتحدد وتتشكل، تتحول تتصحح، بضرورات الحياة المختلفة في مجتمعات مختلفة، وأنها من هذه الزاوية طبيعة مرنة ومطواعة. تعيد ذاتها في جميع الأزمنة والأمكنة.

ولا تعبر ثقافة كل شعب عن هوية قومية فطرية أو جوهر قومي متأصل فيه، بل عن تاريخ خاص من التجارب الثقافية والتاريخية. إن عدد المؤثرات الخارجية المتنوعة الغير محدود الذي يشكل هذه الهوية يحول كل رجوع إلى جوهر من هذا النوع إلى اعتباطية فكرية.

إن الكينونة هي أمر خفي غامض، حالما يتوجه الإيمان والعالم بإهتماميهما إليها، تستجرهما على خطأ خطير، فبدلاً من بلوغ ما هو كوني (وهذا خارج تماماً عن نطاق امكانات الشعور الواعي الفعال) نرى أن حركة الجسم العاقلة داخل ميدان العين، والصورة المفاهيمية للسلسلة السببية الميكانيكية المستخلصة منها خاضعتان للتحليل. ولكن الحياة الحقيقية هي حياة تُعاد ولا تُعرف. والحقائق تقع ما وراء التاريخ والحياة. بالعكس من هذه، هي شيء ما يقع وراء كل العلل والمعاليل والحقائق. وينشأ من هذا أن التمييز بين الإيمان وبين المعرفة، أو بين الخوف وبين الفضول، أو بين الإلهام وبين النقد، هو ليس، بعد كل شيء التمييز النهائي. فالمعرفة ليست إلا شكلاً متأخراً زمناً من أشكال الاعتقاد. لكن الاعتقاد والحياة، الحب النابع من الخوف الغامض من العالم، العلل والمصائر. ونحن هنا لا نميز بين الناس اعتماداً على صيغ تفكيرهم ولا اعتماداً على مواضيع فكرهم، بل نميز بينهم عما إذا كانوا (مفكرين) أو (فعّالين).

يوجد في كل حضارة حس دقيق عما إذا كان هذا الإنسان أو ذاك ينتمي للحضارة المعينة أم لا. فالفكرة الكلاسيكية عن البربري، والفكرة العربية عن غير المؤمن أفكار متشابهة مهما إختلفت خطوط الإنشقاقات. وإذا كانت الثقافة محدّدة تاريخياً ومحدودة زمنياً، فكذلك الصور والرموز التي سيطرت على الخيال الإنساني. فالقدرة على تغليف الصور المجازية ونشرها عبر شبكات اتصال عالمية شئ يختلف تماماً عن ضمان احتفاظ مثل هذه الصور بقدرتها على الهام أقوام ظلت تفرّق بينهم تواريخ وثقافات خاصة كانت تعكس وتبلور تجارب فئات إجتماعية مستقلة تاريخياً سواء أكانت طبقات أو أديان أو طوائف دينية أو جماعات

عرقية. ومعاني أشد الصور المجازية عالمية بالنسبة لقوم بعينهم تستمد من التجارب التاريخية والحالة الاجتماعية لتلك الفئة بنفس قدر استمدادها من مقاصد القائمين عليها. أي أن الصور المجازية والمواريث الثقافية تُعبِّر عن (هويات) شكلّتها الظروف التاريخية على فترات طويلة. ومفهوم (الهوية) لا يستخدم هنا لصفة مشتركة لأنماط الحياة والنشاط، بل للأحاسيس الذاتية لأي قوم لهم تجارب مشتركة وسمة أوسمات ثقافية مشتركة. وتشير هذه الأحاسيس والقيم إلى ثلاثة عناصر من تجاربهم المشتركة:

١. إحساس بالإستمرارية بين تجارب الأجيال المتتالية للوحدة البشرية.

٢. ذكريات مشتركة عن الأحداث و الشخصيات التي تمثل نقطة تحول لتاريخ جماعي.

٣. إحساس بوحدة المصير من جانب الجماعة التي تشترك في تلك التجارب.

إذن فالمقصود بهوية ثقافية جماعية هو تلك الأحاسيس و القيم المتعلقة بإحساس الاستمرارية والذكريات المشتركة وشعور بوحدة المصير يجمع بين فئة من الناس لها تجارب وسمات ثقافية مشتركة[٢].

الهوية الثقافية

تحيل هوية الكائن على ماهيته، على ما يميزه عن آخر ويجعل قوامه مختلفاً. ويستدعي التعريف في بساطته، جملة علاقات نظرية تضيء مفهوم الهوية وتنيره. فالهوية نظرياً، حاضرة وغائبة، يتطلبها سياق معين، وتتراجع إنْ اختلف السياق. وعلاقة الهوية بالسياق تبني علاقة أخرى بين الهوية والوعي الذاتي. فالكائن لا يتلمس هويته إلا إذا واجه كائناً آخر له هوية مختلفة. وهذا كله يوزع الهوية على امكانية مجردة وامكانية فعلية، أو يوزعها على وجود بالقوة ووجود بالفعل. غير أن هذا لا يعني قط أن الهوية مُعطاة سلفاً وجاهزة التكوين، بل يعني أن بعض عناصر الهوية متناثر في أرجاء الزمن الهادئ والمتجانس، وأنها تحتاج إلى سياق، سمته التهديد والاضطراب، كي يتوّحد في كلٍ فاعل، من دون أن يقضي سياق الاضطراب إلى انجاز الهوية وإكمالها.

الهوية بين الذاكرة والتاريخ

الذاكرة الجماعية لدى الجماعة العضوية أو الإرثية، كما في العائلة الممتدة والقرية المتماسكة والعشيرة والحمولة تتجاوز التذكّر أو استعادة الماضي. إنها عالم الجماعة الحاضر

الذي توزع من خلاله أدوار الأعضاء. إنه عالم العُرف والعادة والتقليد وخطة الحياة المُعَدة سلفاً. الذاكرة التاريخية هنا ممارسة حاضرة وهي بذلك تحول دون الفرد التذرر، أي تمنعه من الانفصال والاقتلاع من الرابطة الحميمة. وهي - من ناحية أخرى - تحول بينه وبين التفرد، أي تشكيل شخصيته الفردية ومكانته الفردية التي تشكل ذاكرته الفردية عنصراً أساسياً فيها. الرابطة الحميمة تحمي الإنسان من التذرر وتمنعه من التفرد. الرابطة الحميمة لا تتجاوز التذرر بل تمنعه - وما يتجاوز التذرر هو نشوء الفرد الحر موضوع العلاقات الإجتماعية ومركزها - ومن دون ذاكرة فردية لايكتب التاريخ ولا تنشأ الحاجة لكتابته، لأن ما يميز التاريخ هو محاولة إعادة إنتاج ذاكرة جماعية تفتتت إلى ذاكرات فردية.

الذاكرة بعد انفراط عقد الجماعة هي أيديولوجيا، أى أنها تقوم بوظيفة أيديولوجية بغض النظر عن صحتها. إنها ذاكرة طائفية أو قومية أو حزبية، إنها تحاول تثبيت ذاتها كتاريخ مثالي للجماعة منذ بداية مفترضة. إنها إعادة صياغة للجماعة التي حلت الحداثة عقدها فذررتها أفراداً، سواء كانت الحداثة وافدة أم أصلية.

والتاريخ هو الأداة الفكرية الرئيسية التي يُعاد بواسطتها إنتاج الجماعة كمجتمع كوني لا يرتبط فيه الأفراد بعلاقة القرابة الحميمة، و إنما بعلاقة تبادل من نوع ما.و التاريخ يساهم في صنع تجمع، مجتمع، أمة، لكنه لا يخلق جماعة.

الذاكرة الجماعية في مثل هذه الحالة أيديولوجية قومية تتوسطها إلى ذاكرة الأفراد مآثر الأبطال وتراجيديا الماضي ومعاناته. الماضي يصبح مشتركاً كماض مكتوب يقرأ ويدَّرس في المدارس، أي أنه يُستعاد نصياً وليس طقوسياً فحسب، قد تُشتَق الطقًوس من النصوص، وقد تُوضع النصوص لتفسير الطقوس[٣].

والحاضر يكتب الماضي كأنه تاريخ مؤد إليه بالضرورة. وتصور الماضي تاريخاً يتجاوز كسر حركته الدائرية وتحويله إلي خط تصاعدي ليصبح الماضي مجرد تاريخ الحاضر، ولتصبح الذاكرة الجماعية متحفاً قومياً وكتاب تاريخ. ولكنه تاريخاً لا يؤرخ للجماعات العضوية التي كانت قائمة. والدولة القومية الحديثة لا تميل إلي كتابة تاريخها كتاريخ القبائل المتحاربة بل كتاريخ قومي.

يكتب تاريخ الأمة وكأنها قائمة كأمة. وتبدو الذاكرة القومية كأنها تفترض وجود الأمة، ولكنها في الواقع تفترض هدفاً سياسياً هو توحيد الأمة وتحقيق سيادتها السياسية. والذاكرة القومية تساهم في هذا التوحيد، إنها تساهم في إيجاد الأمة بافتراضها هذا الوجود. والأمة رابطة معنوية يتطلب وجودها الذاكرة الجماعية والنسيان الجماعي والهدف السياسي.

بعد أن تتحقق وتتحول الرابطة المعنوية الراغبة بتحقيق السيادة إلي مؤسسات تجسدها،

متميزة ومغتربة عن الأفراد ورغباتهم، يأخذ محيط الذاكرة بالإنحسار، وتأخذ الحاجة إلي أماكن الذاكرة بالتزايد: النُصب التذكاري، مواقع المعارك من هزائم وانتصارات. المتحف كبيت للذاكرة تتم فيها محاولة استعادة العلاقة مع الأمة، كأنها علاقة مع أشياء عينية محسوسة وملموسة، ومعروضة- خاصة بعد أن تجردت العلاقة وزالت الذاكرة كممارسة طقسية، وأصبحت تُستعاد في ممارسة واعية للطقوس- من ممارسة طقسية بطبيعتها إلي طقس ممارس. أماكن الذاكرة هي تعبير عن فقدانها كذاكرة جماعية حية تنتج يومياً وعن احتلالها ومحاصرتها من قبل التاريخ. لقد تشيأت الذاكرة في المكان، وأصبح يُعاد انتاجها طقسياً.

الذاكرة القروية التي تمارس في المواسم والمواعيد والأفراح والأتراح لا تحتاج للأنصبة والمتاحفوغير ذلك للتذكر. والمزارات وقبور الأولياء، التي كانت قائمة في غير قرية من القرى، لم تذر حفظاً للذاكرة ومن أجل التذكر، وإنما كممارسة للقداسة والتطهر. الذاكرة واقعة حية فيما التاريخ محاولة لإنقاذها بتمثيل الماضي في الحاضر. فهي مقدسة ومطلقة فيما التاريخ علماني ونسبي. كما أنها تتمسك بالأشياء المحسوسة والملموسة، بالأماكن والصور والمواضيع، أما التاريخ فيتذكر بالزمان وتدفقه، بالعلاقة بين الأشياء. وعندما يثبت مواعيد وأماكن تتم فيها استعادة الذاكرة واستحضارها، فما هذا إلا لاعترافه بتقلب الزمان ولإدراكه المرعب أن تدفقه ليس دائرياً، وأن له اتجاهاً هو الزوال الذي يجرف كل شئ. الذاكرة قائمة في ثبات المكان، أما التاريخ فيحاول أن يثبت شيئاً ما في تقلب الزمان.

الرؤية بحث في الهوية

الرؤية ليست مجرد بحث في الهوية أو في بعض جوانبها وملامحها. وإذا كانت الرؤية تتأثر بالهوية فإنها أيضاً تؤثر فيها بشكل من الأشكال قد يساعد علي تثبيتها وترسيخها أو علي تعديلها من خلال التعبير عنها. ورؤية الفنان هي استبصار جديد لما هو مألوف للجميع، ويرجع الاستبصار إلي حصيلة تجربته الإبداعية عند لقائه المستقبل للمواقف والأشياء والظروف التي ترسم ملامح الهوية.

وفي عملية الابداع فإن رؤية الفنان تساق إلى تأكيد ذاتها من جراء تفاعل هذه الرؤية مع الهوية، وينبعث من جراء ذلك بريق أشد لكليهما. ويستطيع الفنان أن يهتدى إلي إنجاز حقيقي يكشف جانباً حقيقياً في الأشياء. فإذا ما نظرنا الآن إلي عمل فني (وليكن مثلاً لوحة المصور فان جوخ التي تمثل زوجاً من الأحذية) ألفينا أن هذا العمل لا يخرج عن كونه (نتاجاً) أو (شيئاً مصنوعاً) ولكن، علي حين أن(صناعة) الموضوع النفعي تختفي فيه، ما دام كل وجوده إنما ينحصر في استعماله، نجد أن (عملية إبداع) الموضوع تظل ماثلة فيه، و كأن كل (وجود) العمل

الفني إنما ينحصر في(حضوره) أو(وجوده الجمالي) ونحن نعرف كيف أنه كلما كان(الموضوع النفعي) سهل الاستعمال، قلت ملاحظاتنا له، بدليل أننا نستخدم في حياتنا العادية الكثير من الأدوات، دون أن نفكر فيها أو نتوقف عندها. وأما بالنسبة إلي(العمل الفني) فإننا نتوقف عند(وجوده) باعتباره (موضوعاً جمالياً) أو (واقعة متحققة)، وبالتالي فإننا نرى فيه(حضرة فنية) نتأملها لذاتها، ونحكم عليها بغض النظر عن (فائدتها) أو(منفعتها). وإذن فإن(العمل الفني) ليس مجرد(ناتج صناعي) نحكم عليه بالنظر إلي تلاؤم صورته من مادته، وإنما هو كائن متفتح يخفق تحت وقع وجوده باعتباره عملاً مبدعاً.

أهمية التراث في إشكالية التواصل

حينما يتوجه الفنان إلى استلهام التراث فهو يسعى إلى الكشف عن القيم الإنسانية العليا في هذا التراث، وتعود أهمية التراث في حدود معاييره التقليدية إلى معاونة الفنان في الاستلهام بدرجة عالية من المعرفة وتحقيق التواصل المطلوب، وهو مطلب جوهري لتحديد مفهوم أعمق في عملية التطوير. إن الفصل بين التراث والتطور نحو الجديد يؤدي إلى الإغراق في احتواء عناصر التراث داخل مفهوم الماضي الحضاري، والماضي السردي، والماضي الشعبي.

ومن ثم فإن التواصل يتخذ النماذج المتعددة التي تولد عنها ثنائيات في أشكال التعبير في الفن الواحد بحيث تظل فنون النشأة، في مسيرتها الأولى، وثيقة الصلة بمنابعها وبطبيعة تكوينها وأهدافها، وبحدودها المعروفة وظيفياً وابداعياً. ومع انبثاق نوعية جديدة تتميز بالدينامية والاستجابة لحركة المتغيرات الثقافية والأشكال الحضارية، تشكلت رؤى ذات معايير مختلفة ارتبطت أكثر في وجودها بصورة دائرية منتظمة للمسار الاجتماعي التاريخي بمفهوم الدولة ونظمها واحتياجتها العامة، ومن ثم كان التطور- بوجه عام - عملية (تكيّفية) مع المتغيرات المستمرة من خلال التبادل وليس من خلال الملاءمة، ومن خلال التأثير العام وليس من خلال الإذابة.

(٢)

موطن الهويـة

الأرض، أم الضمير؟

"إذا كان الإسلام يعني التسليم لله وحده ، فإننا - لا محالة أجمعين - نحيا و نموت مسلمين."

(المفكر الألماني الشهير يوهان فولفجانج جوته ١٧٤٩ - ١٨٣٢)

تبقي التجريدية العربية أكثر تعبيراً عن فلسفة الفن العربي الإسلامي، وأكثر تعبيراً عن بعض اتجاهات التجريدية (في الغرب) مثل تجريدية "بول كلي" و"مانوسيه" و"بيسيه" و"هوفر"، لأنها تقوم على مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم بعض التجارب التجريدية في الوطن العربي على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب، بعيداً عن المعنى والغرض والمسئولية.

لم يقتصر الحضور العربي في الغرب على تأثر بعض الفنانين في القرن العشرين بمعالم الحياه العربية، أو بمفهوم وأشكال الفن العربي، بل إن الدراسات التي قام بها العلماء المستشرقين عن أثريين ومؤرخين وفلاسفة فن كانت ضخمة جداً، ولقد حشدت كلها خلال القرن العشرين ولم يعد يمر عام إلا وتصدر أكثر من دراسة أو كتاب عن الفن القديم في البلاد العربية سواء أكان هذا الفن سابقاً للإسلام أو لاحقاً له.

ولكن لابد من إيضاح ملاحظة أساسية هي أن أولئك المؤرخين و الأثريين قد عمدوا إلي فصل الفن على الأرض العربية إلي مرحلتين أساسيتين: مرحلة قبل الإسلام و أطلقوا عليها اسم الفن الرافدي أو السوري القديم أو الفن الفنيقي أو البونيقي، وفن بعد الإسلام وأطلقوا عليه اسم الفن الإسلامي دونما تمييز بين الحضارات التي ظهرت في بلاد الإسلام، والتي تنتسب إلي قوميات مختلفة مثل القومية العربية، أو الفارسية، أو التركية.

كما ربط كثير من الباحثين بين بدوات الفن العربي بعد الإسلام وبين الفنون المسيحية التي كانت منتشرة وزاهرة قبل الإسلام، واعتبروها المصدر الأساسي للفن العربي الإسلامي، دونما إيضاح للاستمرارية التي هي مبدأ حضاري في تقييم التطورات الفنية. فالفن الإسلامي الأول أبدعه الفنانون العرب أنفسهم الذين كانوا قد أقاموا تحت ظل الديانة السابقة منشآتهم وفنهم، وهكذا فإن انتشار الفن المسيحي على الأرض العربية لم يمنع صانعي هذا الفن من الاستمرار في تنفيذ أساليب الفن الروماني الذي شيدوا روائعه ي الإسكندرية وبعلبك وجرش وتدمر.

وليست الأيدي التي صنعت وأنشأت القصور الأموية في بادية الشام والمسجد الأقصى والمسجد الأموي الكبير بدمشق بقادرة على أن تنسي التقاليد التي سارت عليها في العهد السابق للإسلام، والتي كونت روائع ما زالت آثارها واضحة(٤).

استلهام التراث برؤية جديدة
" بين المفارقة والمعانقة "

ظل كثير من الفنانين العرب المحدثين أمناء لأصالتهم التراثية ، فانتصروا للخط العربي، معترفين ضمناً بأن أي خروج على هذه التراثية سيفقده الجلال والرصانة والعمق الروحي، وتبقي أعمالهم تستمد إيحاءاتها من الأصول القديمة وتجدد فيها، فإن خرجوا عنها فإلي ما يتساوق معها في المزاوجة ما بين ضروب متعددة من الخطوط تخالطها وتوصل بينها أشكال لحروف مبتدعة تكسر من حّدة المفارقة، وتمهد لتجانس العناصر المختلفة، وضمن تكوينات تأخذ حركتها عن طريقة واتجاه قراءة النص تأكيداً على الحركة الكامنة، داخل الحروف وداخل التكوين العام، أو في مسعى لاستغلال الإيقاعات المتشابهة لترتيب الحروف لخلق أنغام مرئية تتخللها فراغات صامتة أو ممتلئة بزخارف دقيقة. وإن ما وقع لهؤلاء الفنانين من آثار الخط المختلفة في العمارة العربية، والنحاسيات والأواني والخشب والزجاج والمنسوجات أصبحت بانتقالها إلى لوحاتهم مكتنزة بمميزات جديدة. فما فرضته طبيعة كل مادة من قبل على الخط حرروه وسعوا به إلى ما يبعث بخصيصته في نمطية أخرى متحررة من أثر القماش أو استدارة الآنية أو انعكاس الزجاج. وما يحده بظلال متدرجة وأعماق وأبعاد مترادفة بأثر كل منهم في قدرة الألوان على فرض هذه المسافات في اللوحة وتجاوز ظاهرها التسطيحي. وتذهب محاولات عدد من الفنانين العرب المحدثين إلي البحث في التاريخ المحلي لبلدانهم حيث يجنح فنانون في (اليمن) إلي توظيف الحروف (الحميرية) والنقوش (السبأتية) في أعمالهم و ضمن عينات من الفنون الشعبية الشائعة . كما يجنح فنانون في (الأردن) إلى المزاوجة بين الخط العربي والخط (النبطي). قد صار لهذا التوجه مريدوه الكثيرون بغية تكثيف الوعي بالعلاقة القائمة ما بين مختلف الأدوار التاريخية، وفي مسعى لتثبيت خصائص جديدة تستمد هويتها من هذا التمازج ما بين الحرف العربي والرمز المحلي المنبثق من خصوصية التاريخ(٥).

إن التراث العربي - الإسلامي مليء بالصور والرموز والأشكال والإحالات الجمالية، والفنانون العرب، منذ ما ينيف عن القرن، أنتجوا تراكماً فنياً تشكيليا يطلب من المثقف العربي الاعتناء به ومساءلته ومحاورته ودمجه داخل سياق الممارسة الثقافية العربية. من ثم فإن أمام الفكر العربي مهام أساسية تتعلق بمواكبة تطور الحساسية العربية ومدى نمو قدرتها على

إدراك واستيعاب تعبيرات الحداثة الجمالية.

وكل بحث في الفنون البصرية، هو بصورة أو بأخرى، بحث في إبداع فني وجمالي حديث. ولا شك أن لكل شعب مخزونه الرمزي وتراثه الفني الذي يمكن أن نعثر فيه على تعبيرات تشكيلية خاصة، ولكن الفنون التشكيلية - بمختلف أجناسها وأشكالها - هي فنون تنتمي إلى الحداثة الفكرية والجمالية. ولذا فإن دراسة الفنون التشكيلية العربية - في سياق تطورها الثقافي والإبداعي- تفترض مساءلة علاقة هذه الفنون بقضية الحداثة - سواء من زاوية اعتبارها ظاهرة غربية أو من منظور فهمها تجلياً لإبداعية أصلية[٦].

تتسع قائمة الفنانين المستوحين الخط العربي والحرف العربي لعشرات، وعلى امتداد المشرق العربي والمغرب العربي. ولكل منهم نزوعه لاستحداث خصوصيته فيه وعبر تحولات ومحاولات مختلفة لا يستقر عليها إلاّ لفترة وجيزة ثم ينتقل منها حتى أصبح من الصعب جداً رصد تلك التحولات وتقويم أهميتها لسرعة ظهورها وسرعة اختفائها.

وتختزل تجربة الفنان العراقي (ضياء العزاوي) مع الحرف العربي أهم إمكاناته، إذ أدرك الكيفية التي توظف بها أشكال حروفه وكلماته ونصوصه الشعرية لخدمتها التعبيرية. فقد يجذب بكلماته إلى دوامة صاخبة من حروف مبتورة الأطراف ومندمجة بالأشكال المحيطة بها من مثلثات ورءوس أسهم، وضمن ما تحمل كل منها دلالات رمزية تعود بها إلى تواريخ مختلفة ومتباينة. إن هذا الوجود الجديد للحرف عند (العزاوي) يحاول أن يحقق ذاته بمزيج من واقع شعري وواقع درامي يتداخلان عبر إيقاعية سريعة منفعلة بتشخيصات لوحاته.

ويعمد كل من الفنان العراقي (رافع الناصري) والفنان المصري (ثروت البحر) إلى إبقاء المناخ التجريدي مسيطراً على أجواء العمل الفني حيث يأخذ الحرف فيه مركز الاهتمام، وحيث تنجذب إليه كل الكتل والحجوم المحيطة به وبأسلوب متميز بالدقة والتوازن الشكلي واللوني خالقين بذلك توافقاً بين مجرى الذاكرة البصرية ومجرى الذاكرة السمعية، ليبقى الحرف في الصورة (رمزاً مطلقاً). والرمز في هذا الإطلاق يتحدد أثره بقدرة المتلقي على التنفس في مناخ خصوصيته وتلمسه بالحدس كمنظور معنوي.

ويُعد الفنان المصري (محمود عبدالله) أحد الفنانين الذين تعاملوا مع الحرف العربي، مدركاً لأبعاد واقعه اللغوي والزخرفي والاجتماعي والروحي. وعلى الرغم من أنه عاش واستقر في أوروبا - حيث صافحت عيناه كافة مظاهر الثقافة الغربية - إلا أنه لم يلزم تجربته بالخوض في حرب النماذج الفنية في أوروبا، ولم ينجرف وراء الظواهر التي احتلت الصدارة. فإنه تناول جماليات الكتابة العربية من أكمام قميصه العربي حين كان الزمان واحداً، ومتواصلاً دون انكسار أو نفي أو انهيار، أو تشطر. فالمكان هو المكان في أي موقع. والزمان هو الزمان في أي واقع مهما تغيرت الأمكنة والأزمنة. ويبقى العمل الابداعي في نسيج متوحد بين صاحبه والتاريخ.

الهوامش

(*) مدينة تاريخية في تونس.

(**) جون هوس (١٣٦٩- ١٤١٥) صاحب حركة دينية إصلاحية. اتهم بالهرطقة و مخالفة الكنيسة و حكم عليه بالإعدام حرقاً.

(***) جوردانو برونو (١٥٤٨- ١٦٠٠) فيلسوف إيطالي من عصر النهضة. حكم عليه بالإعدام حرقاً، وتم إعدامه في روما.

١- BOAS,FRANZ:The mind of primitive Man,Free Press,1938.

2 - هذا تفسير موجز لمفهوم الهوية الثقافية الجماعية التي تحتاج إلى التفرقة بينها و بين التحليل (الموقفي) للهوية الفردية ...(الباحث).

٣ - عزمي بشارة : في الذاكرة والتاريخ (مقال). الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، ١٩٩٧.

٤ - عفيف البهنسي : الحضور العربي في ابداعات الغرب الغرب (مقال)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٠ .

٥ - بلند الحيدرى : الحرف العربي في الفن التشكيلي، (مقال)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٠.

٦- محمد نور الدين أفاية : التشكيل العربي وأسئلة الثقافة، (مقال)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٠ .

المحور الرابع

الفنــون الإســلامية في زمــن العــولمة

- تقاليد الفن الإسلامي والصراع مع حداثوية العولمة

د/ أسعد عرابي

- تحيينا للفكر الفني الجمالي العربي والإسلامي قي زمن العولمة

أ.د / الحبيب بن بيده

- الفنون الإسلامية في زمن العولمة

أ.د / حنا حبيب

تقاليد الفن الإسلامي والصراع مع حداثوية العولمة

د / أسعد عرابي

يحتاج تعريف الفن الإسلامي إلى مكتبات بحوث بسبب عمق فلسفته وبعده الروحي. هو الذي تطور عبر أربعة عشر قرناً، قبل أن يشارف الاندثار اليوم في مهده الأول: الحواضر والمدن العربية خاصة والإسلامية عامة، وذلك لسبب شيوع تدمير نسيج المدن خاصة بتحديث الطرق من أجل إيصال السيارات إلى أبعد نقاط الأحياء القديمة والخطط. مما أدى إلى فساد خصائص المدينة، وبالذات أسواقها ومحترفاتها التي تُشكل المداد الأساسي فيما نُطلق عليه "بالتراث الفني الإسلامي". ومع ذلك فلابد من إعادة تعريف سياقه التقليدي المتميز، باعتباره مادة التراث الصناعي والمعماري والثقافي، وذلك تحصناً من الإلتباسات حوله التي اقترفتها الدراسات غير المنهجية سواءً الاستشراقية منها الاختزالية أم البصرية العاطفية الخطابية الأطلالية.

لعله من الجدير بالذكر أن الموروث الفني الإسلامي والعربي يعاني اليوم من مغالاة مزدوجة: يقع بين فكي من يدعون من جهة، ومن يعون بالعكس إلى الحفاظ العاطفي على نشوة الماضي وتقديسه بجنوح مطلق والتعصب لكل مخلفات سلفيته على تناقضها في الزمان والمكان من جهة أخرى تدعو الأولى إلى الحداثة والمعاصرة بأي ثمن وتبشّر الثانية باللاحداثة الرجعية أو النكوصية بأي ثمن، يتحول الموروث بالتالي على ضحية سهلة بسبب رعونة وتسرعات الفعل ورد الفعل دون الأخذ بتجارب الآخرين والاستهداء بهديها. والمثال (الذي يبدو غيض من فيض) هو حال اليابان التي تحافظ على تراثها الفني الروحي في العاصمة الإمبراطورية: "كيوتو" وتركز حداثة الصناعة والإلكترون والحاسبات والروبوهات في العاصمة المادية: "طوكيو" مع ملاحظة أن كل مدن العالم تتمّدد أفقياً ما عدا المدن العربية فهي تعتمد التعمير العمودي الذي يدفن طبقات ذاكراتها الثقافية بصيغة مدماكية أثرية. تأكل المدينة الحديثة جسد القديمة، وتندثر صناعات الموروث الثقافي كلما تحدثت المدينة، والمثال الساطع الثاني المأخوذ من الخارج: كيف بُنيت مدينة مكسيكو الجديدة إلى جانب القديمة بعد الزلزال المعروف.

من المعروف والمتفق عليه لدى الباحثين مهما كانت توجهاتهم بأن هذا الموروث المتراكم بتقاليده عبر أجيال من الصناع والحرفيين يمثل خزاناً خصباً من ذخائر الحروفيات الحضرية، ومن كنوز موادها "النورانية" سواءً المُشعة منها أم البراقة، الشفافة أو الشافة أي العاكسة للضوء الطبيعي أم الصنعي ابتداءً من توهج السيراميك الذي يسطع بالألوان الرهيفة وإنتهاءً بسلسلة المصابيح التي تشع في الليل، مروراً بشمسيات نوافذ الزجاج المعشق وبقية الصناعات الزجاجية والمرايا، عبوراً من أصناف الصناعات الجصية والمعدنية والخشبية (من مرصّعات إلى مشربيات ومنابر) وقماشيات موشاة بخيوط بالذهب والفضة، أو الموصلين (الحرير البراق) وبقية أنواع البسط والسجاجيد والحلي والثريات والمسابح والورقيات والرخاميات والعاجيات والعناصر المعمارية من تيجان إلى حليات العقود والمقرنصات، وسواها من مئات وجوه الصناعات سواءً الدينية منها أم المدنّية. ألو أخبركم أننا بحاجة إلى مكتبات بحثية من أجل الإلمام ولو المختصر بكنوزها المبعثرة في المتاحف والمجموعات الخاصة؟

أما التي بقيت في عقر دارها تعاند الاندثار فهي تعاني من السرقة "المافياوية" المنظّمة عالمياً وذلك لتغذية أسواق نخاسة وفرادات الآثار اليومية في المونوبولات الأوروبية -الأمريكية.

ارتبط هذا الركام من الصناعات بأسواق ومحترفات وأحياء وخطط المدينة الإسلامية (وذلك منذ تخطيط مدينتي الكوفة والبصرة) وأصبحت أسماء المهن تُطلق على الأحياء منذ القرن الثامن للميلاد مثل حي الصوف وحي النجارين أو الصاغة أو النحاسين أو الوراقين وسواها.

لا نفرق في المدينة الإسلامية ما إذا كانت هذه العناصر مرتبطة بالعمارة أم بالحرف التقليدية، هذا هو حال خاصة "المحراب" الذي يتوسّط جدار القبلة ويوجه الخطط والأحياء مثل البوصلة باتجاه الكعبة المُشرفة وهو حال المنبر والمقرنصات الجصية والشمسيات والمشربيات والروشانات والبحرات والسُبل العامة والمشاهد أو المزارات، لدرجة أن بعضها يختفى في باطن العمارة مثل الأواني الفخارية المفروشة في الجدر الخلفية في جامع الأزهر من أجل تفخيم صوت الخطباء والأئمة كما وأن بعضاً من صالات الإنشاد والعزف (المحافل واليخوت الآلاتية والبشرف) صُممت استلهاماً من أشكال الآلات الوترية المعروفة مثل العود. لا نعثر في هذه الوحدة الاجتماعية - الصناعية على الفرق الغربي المعروف بين مستويين من الصناعات: كالفنون النخبوية الثقافية مثل التخطيط والنقش والشعروالموسيقى، و"الفنون التطبيقية" الوظيفية مثل بلاط السيراميك والزيلليج والفسيفساء والأدوات الصحية، سواء أكانت زجاجية أم معدنية أم مفخورة.

يطلق عليها جميعاً تعبير "صناعة" بمعنى الفن أو الذوق" بالمصطلح العرفاني أو الصوفي.

يعّرف الشاعر المتنبي مثلاً صناعة الشعر بقوله: "الفن الإلماح"، كما يشير ابن خلدون في "المقدمة" إلى أن أول ما يفسد بعد العمران الموسيقى"[١].

اقترح تقسيماً آخر للفنون والصناعات الإسلامية الأولى منها لا تهّم البحث هى "الصناعات الاستهلاكية" التى تُنتج بالجملة، خاصةً في الفترة الأخيرة ومثالها فخاريات وسيراميك منطقة "سالية" الشهيرة في المغرب، والتي تنتج نظائرها في محترفات مرسيلية (فرنس) لتُصّدر بشكل سياحي.

تتميز مثل هذه الصناعات بالتكرار وتواضع الحساسية الفنية، خاصةً وأنها تُرضي الذوق السياحي أو الستشراقي المبتذل مثل البابوج والطربوش.

أما النوع الثاني الذي يدخل في مركز البحث فهو الفنون والصناعات "التجويدية" والتي تصل في علو صناعتها حد التطابق مع الوجد الصوفي. والمصطلح مشتق من التّجويد أي تجويد الحرف التي كانت تشرف عليها النقابات الروحية في الطرق الصوفية. من هنا جاءت كلمة النقابة، هم الذين يدعون أنفسهم بجماعة الذوق، بعضهم يرى في الذوق طريقة للوصول إلى الحق كما يقول صاحب المولوية مولانا جلال الدين الرومي: "كثير من الطرق تقود إلى الحق أما أنا فقد اخترت طريق الموسيقى والرقص".

يحضرني مقال عثرت عليه خلال دراستي، كتبه لويس ماسينيون عندما كان مرافقاً للبعثة الأثرية الفرنسية، يتحدث عن "النقابات الروحية" (وكأنه اكتشفها من جديد)، وعن سلطتها في مراقبة تجويد الحرف والصناعات، ومهمتها في منهج الأجازة المهنية أو سحبها في حال التقصير والاهمال[٢].

وهكذا نجد أنه ليس بالصدفة أن الأفضلية في المواد المُستخدمة هي للمواد النورانية، تيمناً بصورة الآية "نور على نور"، حتى لتبدو المدينة الإسلامية وكأنها مشكاة متعاكسة الأنوار مثل "الكاليودوسكوب". حافلة بصناعة المرايا والزجاج والسيراميك والفسيفساء المزجّج والاعتماد على انعكاس هذه الجدر الملونة والمقّزحة في سطح ماء البحرات والبرك وسواها.

تصل هذه الصناعات التي تخضع إلى رقابة التجويد درجةً الوجد الروحي والحساسية العرفانية كما هي صناعة بعض الآلات الموسيقية التي يعتمدها الإنشاد الصوفي مثل المزمار والدف.

هو ما يفسر اكتناف بعض الصناعات التقليدية الغموض وأسرار المهنة، فقد كانت تُورث معارفها بطريقة باطنية، وضمن سلسلة حرفية تُنقل على الأغلب من الجد إلى الأب ومن الأب إلى الأبن، من هنا جاءت أسماء العائلات المُلقبة باسم المهنة مثل النجار والحداد والصائغ إلخ... بعض أسرارها اندثرت مع أصحابها مثل صناعة السيوف الدمشقية أو أسرار صناعة

شمسيات وألوان الزجاج المعشق[٣] - وبعض من السجاجيد تُعلق على الجدران بسبب رفعتها الروحية والفنية ولا يداس عليها كما هو شأن ستائر الكعبة التي تبدل كل عام.

نقع هنا على العلاقة بين الذوق وجماعة الذوق أي (المتصوفة) وعلى علاقة صفة المُشاهدة بالشهود بحيث تملك العديد من نصوصهم تفسيراً جلياً لحالات الوجد والمقام والحال والرموز اللونية المزاجية. لندع هذا الموضوع المعقد (المرتبط بالتجلي القلبي أو الحدسي) لنراجع ماذا جرى اليوم من مصائب عولمية في هيكلية التنظيم الحضري الذي يعانق أنواع الحرفيات المذكورة.

يبتدئ المصاب من التحديث العشوائي (غير البريء) وتدمير النسيج العمراني في المدينة العريقة، بحيث تحولت إلى مدن متهافتة "فاسدة" وفق تعبير ابن خلدون.

هو ما آلت عليه دمشق بعد تطبيق "مشروع إيكوشار" وتدمير الأحياء العامرة(ما بين العيبة وسوقساروجه). يعتمد هذا المشروع (وفق تصريح صاحبه) على أن "أية آبدة روحية أو ثقافية تنقلب إلى سياحية بمجّرد عزلها عن نسيجها الإجتماعي"، وهذا ما يستمر فعله حتى اليوم.

لنراقب هجمة ملايين السيارات على الأحياء القديمة بقوة القسر الاقتصادي العالمي. وصلت في منطقة القاهرة الفاطمية إلى تحليق الجسور فوق العمائر الأثرية من أجل مرور السيارات. تفرض مثل هذه العولمة الحداثوية إنتاج الحرفيات بالجملة مما أفقدها موادها النبيلة وعمق حرفيتها.

رأينا كيف أن مصانع الخزف في مرسيلية تتفوق على إنتاج نفس الطراز الذي عُرفت به "سالية" في المغرب.

تُنّبه تقارير اليونسكوإلى الاندثار اليومي للغات الحية الأفريقية مقابل احتياح الأنكلوساكسونية لنتذكر كيف تخلفت أصول الخط العربي في "آرمات" المخازن الدمشقية بعد اجتثاث حي الخطاطين (البوصة) ثم حي الوراقين (المسكية)، والأخطر هو ذبول مهنة الخط العربي أمام تعميم استخدام الأحرف الطباعية أو الرقمية، أو جعل الأفضلية مؤخراً للكتابة باللاتينية، بسبب عولمة المعرفة الثقافية على الإنترنت وسواه. وقائمة الخسائر الثقافية تزداد يوماً بعد يوم إبتداءً من الإحتلال العسكري وإنتهاءً بالإجتياح الثقافي، هو الذي يحتاج شرحه إلى صفحات أكثر استفاضة.

الهوامش

١ - ستعقد منظمة آرسيكا-استنبول المنبثقة عن منظمة المؤتمر الإسلامي مؤتمراً في تونس خلال حزيران عام ٢٠٠٨ يبحث في: "توظيف الصناعات التقليدية في المشروعات المعمارية".

٢ - النص بالفرنسية متضمن لي إحدى الحوليات الأثرية (اللبنانية السورية) التابعة للبعثة الأثرية الفرنسية في الأربعينات.

٣ - نعثر في المؤلف المسؤول الأكبر عن الزجاج المعشق في فرانسا الأب جاك لافون على حقيقة الاعتراف بأن محترفات الزجاج المعشق قرب دمشق هي أولى المصادر (تقنيات البعثة الفرنسية في أوائل الأربعينات، وصحّح بذلك الزعم الأوروبي الشائع أنه ظهر في القرن التاسع مع الكنائس الغوطية علماً أنه كان مذدهراً في القرن الثامن للعهد الأموي .

تحيينا للفكر الفني الجمالي العربي الإسلامي في زمن العولمة

"تساؤلات حول آراء الغرب في هذا الفكر"

أ. د / الحبيب بن بيده

بالفن أصبح الإنسان إنساناً ولولاه لما انفصل عن حيوانيته ولما أصبح ناطقا مفكراً أو متكلماً وصانعاً.

إذن الفكر / اللغة / الفن ثالوث متصل يربط بين أوصاله العلم. ومن الغريب أن يختار للتعبير عن مفهوم عولمة mondialisation الفرنسي لفظ عولمة باعتبار أن كلمة monde يقابلها اللفظ العربي "العَالَمُ" والعولمة فعل مشتقّ من اسم العالم. وكأن بالعالم الذي نعيش فيه مكاناً وزماناً "جغرافياً وتاريخياً" قد أفرز اليوم ضرورة احتضان الناس و"رموزهم الإنسانية" وضمّهم أو جمعهم في محل واحد ومقام وحيد رغم تعدّد أحوالهم واختلافها.

يحاول منظّرو العولمة الدفاع عن ضرورة لمّ شمل الناس في اتجاه واحد وموَحَّدٍ وموَّحِّدٍ سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً.

إن السؤال الذي يبقى مطروحاً في أيّ اتجاه يراد للإنسان أن يتوحّد؟

فلفظ "عولمة" العربي يمكن إطلاقه وتوليده أيضاً كاشتقاق من العلم وبين العلم والعالَم ينتصب "ألف الألفة" وكما قال التوحيدي "العلم في العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث".

تدفعنا عبقرية اللغة العربية، لغة الإسلام إلى التساؤل عن العلائق الممكنة بين بعض الكلمات التي تمثل خلايا في نسيج هذه اللغة، كلمات مثل علم وعالِم وعالَم وعالمية وأخيراً عولمة، كلمات تبدو متشابهة، تفرّق بينها جزئيّات شكلية فتقلب مفاهيمها وبالتالي أنساقها المعرفية.

يوجد الإنسان في القطب الشمالي من الكرة الأرضيّة ويوجد في أقصى شرقها كما يوجد في أقصى غربها وأقصى جنوبها. هل أن هذا الإنسان واحد حتى يمكن الحديث عنه بتوحّد ونشعر بمعاناته الكونية؟

وما يدهشنا هو أنه رغم الحروب ورغم الصراعات الدموية على مرّ العصور ننطلق دائماً في تفكيرنا من فكرة الإنسان الواحد في مواجهته للكون الواحد والمطلق الواحد.

وكذلك الحال بالنسبة لحديثنا عن الفم والثقافة فإن هذا الحديث يرتبط بالإنسان لا بغيره من الكائنات. وللفن أيضا تعريف مطلق يوحّد الإنسان تجاه نفسه وتجاه الطبيعة والكون والمحيط الذي يعيش فيه.

وننتبه إلى أن الأمر الذي نحلم به ونتأمله لا وجود له في الواقع إلا من خلال أحلام بعض المؤمنين بوحدة كونية مطلقة وهكذا يصبح الحديث في موضوع نظري يهمّ الإنسان ككائن كوني، الحديث عن العولمة بمفهومها المجرّد الذي لم يتحدّد بعد، حديثاً يعبّر عن مُفارقة باعتبار الأزمة التي يمرّ بها عالم الإنسان اليوم وعدم إيمان الكثيرين بوجود هذا الإنسان الذي يمثل الإنسانية.

إن الإنقلاب الذي حدث في المفاهيم الأساسية وغياب دور الفلسفة الأمّ المبني على الحوار والجدل والتفكير الشامل والشمولي المنطلق من فهم البنية العامة التي تنتظم فيها القوى الإنسانية في علاقتها بالقوى الطبيعية، واعتبار الناس غبارا من الأفراد منتشرين في الكون لا يجمع بينهم جامع ولا معتقد أساسي جعلت الاتفاق على بعض المبادئ الإنسانية والدفاع عن المصالح المشتركة لا يجد حيّزاً كبيراً بالنسبة للمصالح الذاتية والأنانية سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى الجماعات أو الدّول أو الأمم.

والفن كمفهوم كوني نجده في عصارة فهم المفكرين والفلاسفة والمبدعين منذ بداية التفكير الإنساني لا يهمّ فئة من الناس بل يهمّ الإنسان في علاقته الجدليّة بالطبيعة والكون. ورغم تنوّع التعابير الفنية والوسائل والمواد المُتعامل معها فإننا لا يمكن أن نتخلص من العودة دائماً إلى تعريف بسيط وشامل للعملية الفنية وهذا التعريف يوحّد الإنسان ويلتحم ببنيته الكونية وهو يوحّد أيضاً هذا الغبار من الأفراد المنتشرين على البسيطة. ولذلك يمثل عنصراً أساسياً في توحيدهم وجعلهم طاقات خلاقة وديناميكية لا تعمل بمعزل عن هذه البنية الكونية وتفكر إنسانياً قبل أن تفكر أنانياً.

وانطلاقاً من تعريف الفن بمفهومه الإبداعي الذي يتمثل في عمل الإنسان في المادة بإعطائها صوراً وأشكالاً. والماة هنا كل ما هو قابل لصور حتى وإنْ كانت نفس الإنسان ذاته والتي يعتبر معلمها ومربيها فناناً والنفوس جواهر. وما أصعب أن تهذّب النفس وتخرج من عالم الجهالة إلى عالم النور والعلم وتشعر بالإنسانية المبدعة، الإنسانية الكاملة.

إن المصالحة مع النفس عبر الفن تؤدي إلى المصالحة مع الآخرين لأن كل نفس بحاجة إلى الآخرين لإتمام إبداعها ومواصلة اكتشافها. انطلاقاً من أن الإنسان كما يقول أخوان الصفاء

"لا يقدر أن يعيش وحده إلا عيشا نكداً لأنه محتاج إلى طيب العيش من إحكام صنائع شتى لا يمكن للإنسان الواحد أن يبلغها كلها لأن العمر قصير والصنائع كثيرة ومن أجل هذا اجتمع في كل مدينة أو قرية أناس كثيرون لمعاونة بعضهم بعضاً".

انطلاقاً من هذه المفهومات نعتقد أن العولمة في مفهومها الفني والثقافي لم تبدأ في نهاية هذا القرن بل هي قديمة قدم التاريخ وما الحضارة الكونية التي نعيشها اليوم إلا نتيجة لهذه العولمة الثقافية والاقتصادية غير المعلنة إلا كقرار إجرائي واتفاق تجاري عالمي.

وقد عبَّرت عن هذه العولمة الفنية كل الفلسفات الإنسانية تقريباً التي تناولت الإنسان في علاقته بالطبيعة كمبدع ووحّدته كقيمة مُنتجة للمعرفة والجمال لكن شرخاً أصاب فلسفة من هذه الفلسفات رغم أنها كانت الأوضح والأكثر تأثيراً في صنع القيمة المعرفية والجمالية والتي لا يزال الفنانون إلى اليوم في كل بلاد العالم ينهلون من جوهرها المتّصل بجوهر إنسانيتهم.

نقصد بهذه الفلسفة، الفلسفة العربية الإسلامية.

فماذا أصاب فكر هذه الفلسفة الذي أنتج الفن العربي الإسلامي حتى يغيب تعليماً وحضوراً ثقافياً دائماً ويُعوّض بمقولات يُقال عنها فقهية يستخلص منها أن الفن في بلاد الإسلام عرف منذ وجوده منعاً وقمعاً جعله لا يزدهر ولا يرقى إلى ما وصلت إليه الفنون في العالم غير الإسلامي؟

لقد كتب الكثير عن الفنون الإسلامية لأن هذه الفنون قد فرضت نفسها كشواهد في الماضي البعيد والقريب. لكن ما نلاحظه اليوم في وسائل الاتصال المختلفة وفي سياسات المنظمات الحكومية وغير الحكومية يدل على اهتمام متزايد بالإسلام وبفقه الإسلام المتصل بالسلوكات الفردية والجماعية وبالقضايا الحارقة التي سبّبها بعض المتعصبين من الإسلاميين، حتى أصبح الإسلام وكأنه الخطر الأوحد الذي يهدّد الإنسانية. وقلّما نجد اليوم مقابل ذلك اهتماما بالفكر الفني والجمالي الإسلامي. وننسى أو نتناسى أن الحضارة العربيّة الإسلامية هي حضارة إنسانية امتازت بتاريخ عريض وامتدت جغرافياً شرقاً وغرباً وكان للفكر الذي حملته هذه الحضارة تأثير في التحوّل الحضاري الفني الذي عرفته أوروبا في القرن العشرين.

لقد كان لآراء بعض مفكري الغرب دور يجب الكشف عن تأثيره في تغييب الفكر الفلسفي الفني والجمالي العربي الإسلامي إذ لا زلنا نلاحظ في محيطنا اعتقاداً بأن الإسلام والفن لا يلتقيان ولا زلنا نكتشف في لا وعي الكثيرين نفوراً من الفن التشكيلي بأنماطه العديدة باعتباره مكروهاً أو محرماً، ولا زلنا نجد أيضاً في مقولات بعض الباحثين اعتماداً على فكرة تحريم التصوير لتفسير وتأويل أشكال الفن العربي الإسلامي.

نريد في هذه المداخلة أن نعرّف بهذه الآراء ونقدّم انطلاقاً من فكر الفلاسفة والفنانين العرب بعض الإشارات التي تفند هذه الآراء وتقدّم بديلاً يجب حسب رأينا أن يكون المنطلق لإعادة الحياة لفنوننا الإسلامية فكراً وممارسة واعية واختياراً جوهرياً قصد البحث في فنون إسلامية معاصرة، فنون مُمنهجة ومتوافقة مع ما يستوجبه العصر مكانياً وزمانياً وبدون عقد الثنائيات التي كثيراً ما اعتمدناها توفيقاً وتلفيقاً.

فما هي آراء مفكري الغرب وكيف يفندها فنانونا من الأجداد؟

عندما نفتح ملف الدراسات التي أنجزت في محور الفن العربي الإسلامي وأسسه الجمالية، نجد سيطرة واضحة للدراسات الغربية والاستشراقية، مما أدى بالكثيرين إلى الاعتماد على العطاء الأجنبي وتوليته اهتماما متزايداً سواء بترويج ما جاء في هذه الدراسات أو بترجمتها. ولا أحد ينكر مدى الفائدة المُنجزة عن ذلك، إذ مهما كانت نوعية الآراء وآفاقها فإنها تساهم في تقدم البحث العلمي في هذا المجال الواسع، الذي لا يزال لحدّ الآن حقلاً في حاجة إلى العمل والعطاء. لكن إذا وصل الأمر إلى اعتماد هذه الدّراسات كلياً وعدم محاولة نقدها والوقوف على ما تقدّمه وقفة المتأمل في صحته، فإن ذلك من شأنه أن يحيد بنا عن السلوك العلمي الذي يستوجب دائما الفحص وإعادة النظر مهما كانت قيمة صاحب الآراء المعروضة وقيمة أطروحاته.

وإن ما يلفت الانتباه نتيجة الاعتماد المبالغ فيه على دراسات الغرب الاعتقاد السائد في أوساط بعض المهتمين بدراسة الجماليّة عامة أن تراثنا الفكري الجمالي محصور في نطاق الفكر الأدبي وحده وليس فيه من معطيات الفكر الفني خارج حدود الأدب ما يغني بقليل أو كثير. لأن معظم النتاج الفني في تراثنا العربي إن لم نقل كله لم يتوزع على غير الأدب من أنواع الفنون الجميلة الأخرى كالرسم والرقص والنحت والموسيقى[1]. تأتي هذه الإشارة في مقدمة كتاب الجمالية عبر العصور لمترجمه ميشال عاصي وإنها لتتركنا مندهشين حيث أن إطلاق هذا الحكم على تراثنا العربي من شأنه أن لا يكلف الباحث المتحمّس عناء البحث في هذا التراث، عن الأسس الجمالية لروائعنا الفنية على امتداد تاريخ الحضارة العربيّة، وكأنّ هذه الروائع لقيطة وقد أنجزت عفويّاً واعتباطيّاً دون تصميم ودون أيّة قاعدة فكرية، ويدفع مريد الكشف عن الجمالية أو الفكر الجمالي إلى النهل من الأدب الجمالي الغربي وكأنّه الوحيد المشروع نظرية وممارسة. إن إطلاق هذا الحكم لينكر جهود المفكّرين العرب الذين لا يزال إنتاجهم الغزير قابعاً في رفوف المكتبات مخطوطاً ومطبوعاً والذي يفسّر بحقّ لكل متعمّق الأسس الجمالية لجل أنواع الفنون العربيّة الإسلاميّة. وقد حكم السيد ميشال عاصي انطلاقاً من بحثه الضيق في هذا التراث بأننا "حرمنا هكذا من معطيات الفكر الفني الذي لا تقوم الجمالية إلا بتوافره الكثيف من جهة وبتوازنه مع الفكر الأدبي من جهة أخرى في وحدة

بنائية وتماسك منهجي يضعانه في مستوى الفكر الفلسفي أو فلسفة الفن والأدب"[٢]، ونعتقد أن حكمه هذا نابع من عدم معرفته لهذا الفكر وعدم التحامه بفلسفته.

والحقيقة أننا لم نحرم من معطياته بل حرمنا أنفسنا نتيجة لانسياقنا وراء مقولات الغرب إذ كنا أذيالاً لمفكريه نعتمد عليهم في كل ما يهمّ تراثنا الفني ودأبنا على ترجمة مقولاتهم عوض تحقيق ذاتنا بغوصنا العميق في معرفة تراثنا وإثرائه. فبماذا أفادتنا دراسات الغرب حول جماليتنا العربية الإسلامية وما هي المقولات التي روّجتها حول إشكالية الفن العربي الإسلامي؟

عندما يعالج الفن العربي الإسلامي فإن المسألة الأساسية التي تبرز لأغلب الباحثين فيه هي أن كيان هذا الفن قد تكوّن نتيجة للمنع[٣]. ويتفق أغلب المستشرقين الغربيين وبعض الباحثين العرب على ذلك ويتوسّعون في بحث هذه القضية ويخرجون بنتيجة هامة وشاملة حسب رأيهم وهو أن "منع الإسلام للتصوير التجسيمي والتشبيهي قد جعل الفن العربي الإسلامي يعيش منذ وجوده حالة قمع أدت به إلى عدم النضج" [٤]. ويبدو هذا الرأي نتيجة للاعتقاد بأن الفن التشكيلي كما عرفته الشعوب في الغرب هو الصورة المشروعة للفن والتطور الطبيعي له، ولذلك وانطلاقاً منه يجب تقييم بقية الفنون وهي لعمري نظرة خاطئة تعبر عن فكر عنصري واضح يعتقد فيه أن لا فن إلا فن الغرب ولا يمكن أن يكون للفن مفهوم آخر غير المفهوم الذي اتخذه في الغرب. والأمر الثاني يتعلق بتعليل سبب عدم ظهور الفن التشكيلي في البلاد العربية بمنع التصوير التشبيهي الأمر الذي أدى إلى فسح المجال إلى تطوير الخط وتبني أشكال الرقش العربي والاهتمام بهما اهتماماً متزايداً على حساب بقية الأشكال الفنية. وبهذا نفهم من مقولات هؤلاء الباحثين أن الفن العربي الإسلامي فن زخرفي بالمعنى السطحي أي تزييني وهو فن متخلف عن مفهوم الفن التشكيلي الغربي.

ومن الباحثين الغربيين من تجاوز القول بهامشية الفن الإسلامي بعد أن اعترف بشرعية شكله الخصوصي وكانت آراء هؤلاء متقاربة ولكنهم لم يتجاوزوا التفسير الكلاسيكي والذي يرجع هذا الفن إلى قضية المنع أو مقولة التحريم. ومن هؤلاء الباحثين الغربيين الفرنسي إتيان سوريو الذي يقول في كتابه "الجمالية عبر العصور" أنه "لا يفوتنا التأكيد على نقطة ذات أهمية بالغة وهي غياب الفن التصويري وانعدام الرسوم التجسيمية من جهة وطغيان الفنّ التزييني المرتكز أساسا على أشكال تجريديّة عربيّة ولقد درجت العادة في تفسير هذا الواقع على الزعم بأنه نتيجة تحريم القرآن للرسوم التي يتمثل فيها الوجه البشري وللفن التجسيمي بصورة عامّة بحيث أن الإسلام قد كتب عليه بالنتيجة أن يقتصر الأمر فيه على الرسوم الهندسية التجريدية والحقيقة أن وضع المسألة بهذا الشكل بعيد جداً عن الصواب إذ ليس ثمة في القرآن تحريم قاطع من هذا النوع"[٥].

يشك إتيان سوريو في عدم صحة مقولة التحريم حيث أنه لا وجود لهذا الأمر في دستور المسلمين الأوّل ولكنه لا يجد تفسيراً لغياب الفن التجسيمي وطغيان الفن التجريدي إلا في "إن الروحيّة الإسلامية تحترس على الأخص من مخاطر الفن التجسيمي وتجد لها ضمانات كبرى في استعمال الفن التجريدي"(٦) ولا نعتقد أن هذا التفسير يختلف كثيراً عن التفاسير السابقة فما هو الفرق بين مقولة المنع التي أدت إلى طغيان الفن التجريدي وبين مسألة الروحية الإسلامية تحترس من الفن التجسيمي وتجد ضمانات كبرى في استعمال الفن التجريدي. ولا يشذ الدكتور ألكسندر بابادوبولو عن رأي إتيان سوريو وقد كتب أطروحة في موضوع جمالية الرسم الإسلامي أساسها يتلخص في قوله "إننا نستطيع التأكيد في آن واحد، إن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون وأنه بفضل تحريم تمثيل الأحياء وبفضل فقهاء الحديث الذين لم يكونوا يفهمون شيئاً عن الرسم قد عرف أن جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالما مستقلاً وأن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص وذلك ما يعلنه عالياً مجموع الرسم الإسلامي". إذن، فمسألة منع أو تحريم الصور التجسيمية أو التشبيهية هي الأساس الوحيد لتفسير الجمالية العربية الإسلامية والفن العربي الإسلامي، وكأننا بالباحث يقول إن هذه الجمالية قد حدثت صدفة لا عن رويّة وتفكير. ورغم وعيه بأن للمسألة أساساً آخر يرتبط بفكر عميق جعله ألكسندر بابادوبولو ثانويّا يأتي بعد مسألة المنع أو كنتيجة لها وهذا ما يدعو للعجب فعلا، نقول رغم وعيه بهذا الفكر الذي أطر الفن العربي الإسلامي فإنه جعل الفنان المسلم يطرح على نفسه سؤال شكسبير "نكون أو لا نكون" وهو سؤال حسب تعبيره اضطرت التحريمات الفنية إلى طرحه ويتساءل: "فهل يمكن القول إن الرسام المسلم استطاع الإجابة عن هذا المشكل الأساسي بصورة رائعة وأنه لم يفلح في إباحة فنه سلبياً فحسب بل حوله إلى طريق صوفي لنفسه ولكل من يرى في الصورة أكثر من مجرّد عالم مُمثَل. وفي هذا الحدّ تنتهي ملحمة الرسم الإسلامي"(٧). لا ننكر أن أطروحة الدكتور ألكسندر بابادوبولو قد فتحت آفاقاً جديدة لإعادة النظر في الفن العربي الإسلامي وفي مختلف أشكاله لكنها تنطلق من مسألة منع التصوير التجسيمي ومنع محاكاة الطبيعة بصورة عامة حيث يقول في كتابه: "لذلك لا يمكننا سوى اعتبار الأعمال نفسها والسمات الموضوعية التي تبديها حتى نحكم بمطابقتها لمقتضيات جمالية إسلامية أي باحترامها الأساسي لتحريم الكائنات الحية والطبيعية بصورة عامة"(٨). وكان الوعي الصوفي الذي يمارس وفقه الفنان عمله ثانوياً بالنسبة لهذه القاعدة وهو لعمري الخطأ الذي وقع فيه الباحث بابادوبولو حيث إنه لم يتعمّق في رؤية هذا الوعي ودراسة علاقته بالفن الإسلامي وكيفية ارتباط عناصر هذه العلاقة. ولم يدِّعم آراءه بشواهد جدي من التّراث العربي كما أنه اهتم بهذا الوعي في علاقته بالرسم ولم يتناوله في علاقته بالخط العربي مثلاً وهو الذي لا ينفصل عن الرسم كشكل من

أشكال الفن العربي وجعله كأغلب الباحثين ملاذًا للتعويض عن الرسم التشبيهي.

إن اعتبار قضيّة المنع الديني للتصوير التشبيهي ولمحاكاة الطبيعة بصورة عامة لتكون أساساً لأشكال الفن العربي الإسلامي ومن بينها الرسم والخط والزخرفة ليقلل من شأن الفنان العربي المسلم ويجعله في مكانة المكتشف صدفة لجمالية يوفق بواسطتها بين ما تتطلبه العقيدة من ناحية والدفاع عن شرعية وجوده وإباحة فنه من ناحية أخرى. وإن الرأي بأن هذه الجمالية كانت بفضل فقهاء الحديث الذين لم يكونوا يفهمون شيئاً عن الفن يجعلنا نعتقد بأنها تفتقر إلى أساس فلسفيّ نظريّ عميق وهو أمر في غاية من الخطورة، نفنده بنظرنا المتفحص للتراث الفكري العربي الذي يمكننا من إشارات تدل على أن الفن العربي قد ارتكز أساساً على مفهوم محاكاة الطبيعة في أرقى تعبيره وهو كونها تعبِّر عن تحقيق الذات لا بمفهومها السطحي في الغرب بل بمفهومها الصوفي.

إن السؤال الذي يطرح علينا هو: كيف نفهم هذه المشكلية؟

نعتقد أن الخطأ الذي وقع فيه ألكسندر بابادوبولو وغيره من الباحثين أنه انطلق من مفهوم "محاكاة الطبيعة" الذي نما في الغرب والمرتبط بالفن الواقعي الكلاسيكي الذي ازدهر في القرن الخامس والسادس وكان عليه أن ينطلق في دراسته من مختلف التعابير الفنية التي نمت في عالمنا العربي الإسلامي وفهمها من الداخل أي بارتباطها بإطارها المعرفي الذي نمت فيه.

الخط فن من الفنون العربية وهو صناعة شريفة حسب ابن خلدون إذ هو من خواص الإنسان الذي يتميّز بها عن الحيوان(٩).

ويقول التوحيدي فيلسوف القرن الرابع "إن الخط الحسن يزيد الحقّ وضوحاً"(١٠). الخط صناعة والرسم صناعة والزخرفة صناعة وكذلك النثر والشعر والموسيقى.

والصناعة مرادفة للعمل عند ابن منظور وهي ملكة في أمر عملي عند ابن خلدون كما أنها عند التوحيدي "تقتفي الطبيعة التي تقتفي بدورها أفعال النفس وآثارها"(١١) والصناعة تختلف في مفهومها عن مفهوم المهنة إذ المهنة حسب التوحيدي "إلى الذل أقرب وفي الصنعة أدخل والصناعة مهنة ولكنها ترتفع عن توابع المهنة وفي الصناعات ما يتصل به الذل لكنّه ذل ليس من جهة حقيقة الصناعة"(١٢). فللصناعة حقيقة فلسفية لا يأتي الذل من ناحيتها كحقيقة تعبِّر عن علاقة الإنسان بالكون كوجود وإدراكه لهذا الكون وخروج ما في قوته إلى الفعل بفضل هذا الإدراك.

الصناعة هي الفن وهي حسب أرسطو "الحركة التي تنتج عن الإنسان ذي النفس الناطقة والتي تنتج عنها منتجات شبيهة بالمنتجات الطبيعية من حيث احتوائها على المادة والصورة وتتفق مع هذه المنتجات في مبدأ الغائية أو الوظيفية النفعية والجمالية"(١٣). إذ الموجودات

المحسوسة تكون بالطبيعة أو بالصناعة ويبدو لديه أن الصناعة تحاكي الطبيعة كما يبدو لدى التوحيدي ومسكويه. نجد هذا المفهوم أيضاً لدى أخوان الصفاء إذ يقسمون الموجودات إلى أربعة أنواع: "صناعية وطبيعية ونفسانية وإلهية، فإما الموضوعات الصناعية فهي مصنوعات الطبيعة وموضوعات الطبيعة هي مصنوعات نفسانية أما الموضوعات النفسانية فهي مصنوعات إلهية"[١٤]. إن هذا التصوّر لعملية الصنع التي تبدأ من أعلى أي من الحق "الله" حسب التعبير الصوفي الذي يصنع النفس وتصنع النفس بالتالي الطبيعة ويأتي دور هذه الأخيرة فتصنع الموجودات الحسية (المعادن والنبات والعناصر الأربعة والحيوان والإنسان) ويأتي الإنسان لكي يصنع هو الآخر وهو بذلك يقتفي فعل الطبيعة وهو تصور نابع من نظرية الفيض (خلق العالم) التي انطلقت من الفكر الفيتاغوري والأفلاطوني ومرت عبر أفلوطين وفلاسفة العرب في العصر الوسيط أمثال الكندي والفرابي وابن سينا وأخوان الصفاء وبالتالي نفهم قول مسكويه من خلال التوحيدي بأنّ الصناعة تقتفي الطبيعة التي تقتفي أفعال النفس وآثارها. إنّ عمليّة الصنع التي تنطلق من الصانع الأول وتمر بالنفس ثم بالطبيعة حتى تصل الإنسان عملية معقدة ونعتقد أن هذه المراحل تتفق في أنها عبارة عن إعطاء صور للهيولى أي للمادة الخام. ولا يمكن قبول الصورة هنا على أنها مظاهر بل على أساس أنها جواهر وبنيات معقدة تتحاور في نسقها ونظامها الأشكال التي تصطدم بمقوّمات المادة ومدى استعدادها لقبولها.

فالطبيعة إذن المقتفية للنفس والمحاكاة أي محاكاة الإنسان لهذه الطبيعة في الخلق هي مشكلية الفن العربي الإسلامي.

وهو المفهوم الذي احتضن مختلف الأشكال الفنية العربيّة ومن بينها الخط والزخرفة والموسيقى وغيرها من الفنون. وذلك حسب ما نجده في دلالات وإشارات الفلاسفة العرب الذين اهتموا بهذه الفنون والمحاكاة في هذا المجال ليست كما جاء في تفسير "لالاند" "مذهب يرى أن قوام الفن محاكاة الطبيعة أي إظهار الأشياء كما هي دون تفرقة بين قبيح وجميل"[١٥] بل هي بمفهوم الفعل مثل الفعل كما جاء في "لسان العرب" لابن منظور، محاكاة الطبيعة من حيث هي فاعل لا مفعول به، محاكاة القوة في إرادتها وقدرتها على إعطاء الهيولى صورا حتى تصبح بالفعل، هي ما هي. وذلك وفق نظام نتج عن إدراك الإنسان لبنية الكون من خلال بنية الأجسام الطبيعيّة كالمعادن والنبات والحيوان وبنية نفسه، وإدراك كيفيّات البناء التي تظهر من خلال هذه البنيات وهي كيفيات الانتظام والتناسق والتناسب في ارتباطها بقابلية الموادّ التي تحتوي بدورها على طاقات بنيوية تجعلها مستجيبة للصورة التي ستعطى لها فالمُحاكاة إذن ستكون من ناحية المبدأ لا من ناحية العرض، من ناحية كيفية البناء لا من خلال مظهره الخارجي.

من هذا المنطلق كانت "الصناعة" في الفن العربي الإسلامي بمفهومها العام وكان الخط والزخرفة وغيرهما من الفنون تنضوي تحت لوائها والمتعمّق في دراسة هذين الفنّين يلاحظ انطلاقاً من التحليل البنيوي لهما أنهما قد استجابا لقواعد تنظيمية. فنلاحظ مثلاً في الخط اجتماع الحروف والكلمات في اتصالها وانفصالها وانتظامها على حاملها واحترام مقاديرها على البياضات التي بينها وتناسب الشكل والنقط فيها. ولعل أسطع دليل على أن الخط العربي كأي فن جاء نتيجة لمحاكاة الطبيعة كقوة خلاقة ما جاء في رسالة الكتابة المنسوبة التي حققها عساكر خليل عساكر(١٦) حيث يقول صاحب هذه الرسالة "أما سبب إعجاب الناس بها (أي الكتابة المنسوبة) فاعلم أن الأصل في الخطّ هو أن يحفظ صورة الكلام فينقله الخلف عن السلف ويفهم منه الغائب ما يفهمه الشاهد فينسخ به العلم وتدوّن به الحكم... فلما تم لنا هذا المراد منه لم تقنع النفس من صورة حروفه وأوضاع كلمه بدون صحة نسبته الوضعية كما تناسبت أعضاء الحيوان وتوازنت أجزاء النبات لأن النفس عاشقة في الجمال مجبولة على حب الحسن وهو التناسب الطبيعي مرئياً كان أو مسموعاً"(١٧). وكذلك ما جاء أيضاً في شرح ابن الوحيد لرائية ابن البوّاب لكلمة تصوير إذ شرحها بأنها "تصور الخط وهو الغاية لأن المقصود في كل صناعة وغايتها تشبيه فعل الطبيعة فيجب أن تكون كل كلمة كالصورة متناسبة الأعضاء"(١٨). فمحاكاة الطبيعة كقوة خلاقة تنضوي تحت ما يعبِّر عنه إخوان الصفاء بالتشبّه بالإله بحسب الطاقة الإنسانية إذ يقولون "إن التلاميذ والمعلمين يحاكون في أفعالهم وصنائعهم أفعال الأساتذة والمعلّمين وأحوالهم الذين يحاكون العقلاء. وفي طبائع العقلاء اشتياق إلى أحوال الملائكة والتشبّه بهم كما ذكر في الفلسفة "إنها التشبّه بالإله بحسب الطاقة الإنسانية"(١٩). ولم تكن غاية هذا التشبّه منافسة الإله في الخلق الشيء الذي من شأنه أن يؤدي إلى غيرته كما يقول الباحثون الغربيون، بل كان وسيلة للالتحام به والقرب منه تحقيقاً للذات التي اعتبرت خليفة الله على الأرض إذ أن "الله يحب الصانع الفاره والحاذق وأن الوسيلة للقرب منه لا تكون إلا بعمل أو علم أو عبادة"(٢٠). وأخيرا وليس آخرا أيمكن أن ندّعي بأنّ ملحمة الفنّ الإسلامي قد انتهت وأنه كان نتيجة لرفض مبدأ محاكاة الطبيعة وأن أشكاله عبارة عن عوالم مستقلّة تستجيب لعقيدة الفنان الدينية التي شاع أن مُمثلها على الأرض قد منع التصوير المعتمد على الخصائص التي يجعلها مشابهة لما في الطبيعة كما يقول ألكسندر بابادوبولو؟ أو نقول: إن الفنان العربي المسلم خطاطاً كان أو مزخرفاً أو رساماً أو مصمماً قد حاول عكس ما يروجون عنه التشبّه بالإله بحسب طاقته ومحاكاة الطبيعة باعتبارها خلاقة لا مخلوقة فصنع مصنوعات فنية متفقة ومصنوعات الطبيعة من حيث البناء، لأن النفس تشتاق

إلى الاتّحاد بالمعقول لا بالمحسوس، بالبنية الخفيّة لا بالمظهر المرئيّ. وهي بذلك تريد التعبير عن إرادة الالتحام بالصانع من حيث هو خلّاق مبدع وفاعل. وهو سلوك يعبّر عن سموّ الذات ونزعتها إلى التحقق، والقرب من صانع الكون الواحد الذي جعلها خليفته على الأرض. "إذ الحذق في كل صنعة هو التشبّه بالصانع الحكيم"[٢١]. هذا هو السؤال الذي يجب طرحه ولعمري أن التراث العربي غنيّ بالإشارات الفكرية التي تفسر الجمالية العربية الإسلامية في علاقتها بالفن العربي والتي تفند ما لا يزال يشاع اليوم من أن هذا الفن كان نتيجة لتحريم التصوير ومحاكاة الطبيعة بصورة عامة.

المراجع

١ - ابن منظور: لسان العرب المحيط، لبنان، ج٤ .

٢ - عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة عبد الرحمن ابن خلدون، دار الكتاب العربي، لبنان.

٣ - أخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا، تحقيق خير الدين الزركلي، المطبعة المصرية، القاهرة، ٤ أجزاء.

٤ - أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، القاهرة، ١٩٥١ .

٥ - ألكسندر بابا دوبولو : جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، مؤسسة عبد الكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٧٠.

٦ - عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٢.

٧ - عساكر خليل عساكر: رسالة في الكتابة المنسوبة، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١، ج١ ، القاهرة، ١٩٥٥ .

٨ - إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، ط١ ، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤.

الفنون الإسلامية في زمن العولمة

أ. د / حنا حبيب رمله

مقدمة

بادئ ذي بدء لابد من الاعتراف بالحقائق التي نعيشها في المرحة الراهنة، والمراحل الزمنية التي مرت وتمر بها المنطقة العربية، من أحداث سياسية عاصفة وانعكاساتها الطبيعية على كافة تفاصيل الحياة اليومية، وما تضمنه القرن العشرون من إشكاليات كبرى في كافة المسارات الوجودية للشعوب العربية في كل الميادين الفكرية والفلسفية والاقتصادية والثقافية والإبداعية والسلوكية، وما لعبته منظومة الدول الغربية الأوروبية والأمريكية والصهيونية على حد سواء في رسم النهايات المؤلمة والمدمرة للأحلام التي عاشت الأجيال العربية متأملة حيناً ومخدوعة في أغلب الأحيان، المتمثلة في تشرذم وانقسام وتراجع عن كل الشعارات والبرامج والخطط ، والاندماج الكلي في حقبة العولمة والتي جاءت كنتيجة منطقية لأهداف الاستعمار الأوروبي القديم والغربي الحديث والمعاصر.

كما يمكن القول بأن المنتج الإبداعي العربي والعالمي مرتبط ارتباطاً مباشراً بالنزعات المركزية الأوروبية - الغربية باعتبارها نواة أساسية لتشكيل الثورة الثقافية في محاكاة وتطابق واستنساخ في كثير من الأحوال التي مرت بها تجارب المؤسسات والشعوب في العالم لاسيما الدول الأقل تطوراً - المُسماة بدول العالم الثالث - والوطن العربي على وجه التحديد.

والفن التشكيلي العربي في سياقه التاريخي والمعاصر مرتبط أساساً بالنزعات المركزية الأوروبية - الشرقية والغربية- ومدين لها بجانب كبير من وجوده والذي يمكن ملاحظته من خلال أشكال وصور تفاعلية عديدة، حيث جسّد كل من الإستشراق الأوروبي والاستغراب العربي أحد المعابر الرئيسة في هذا التشكيل الوجودي لهذا المنتج الإنساني الإبداعي، الذي أفسح لنا المجال لاكتشاف ذواتنا الفاعلة في كافة مستويات الثقافية: المعرفية والبصرية المتجلية في رسم ذاكرة المكان العربي، وتسجيل جماليات المناظر الطبيعية الخلوية المفتوحة

والمغلقة ، وكذا الأماكن المزدحمة الزاخرة بالعلاقات الاجتماعية وتجليات الشخوص التعبيرية في تعبيرات مشهديه وصياغات أسلوبية مماثلة لفنون الغرب الأوربي .

كما أن قنوات التبادل الثقافي بين الدول الأوروبية والوطن العربي كان لها دور بارز في رسم ملامح الفن الإبداعي العربي في حياتنا الثقافية اليومية، وما حملته ذاكرتنا المعرفية والبصرية من تراكمات كميّة أنتجها مبدعون حفروا لأنفسهم طريقاً وتركوا بصمات واضحة في مسيرة الفن التشكيلي العربي محليا وعربيا وعالميا، ويوجد الكثير من الأسماء والعلامات الفنية التشكيلية العربية من بين الذين استقوا فنونهم من الذاكرة البصرية الأوروبية وجعلوها مرجعية تهم الثقافية والأدائية واستقوا منها خبراتهم وتجاربهم التشكبلية، كما شكلت أعمال مشاهير الفنانين الأوروبيين أمثال (دافنتشي - تيسانو - فان دريك - رمبرانت - دافيد - رودان - دوميـيه - مانيه- رونوار - ديلاكروا - سيزان - ماتيس - بول كلي - موندريان جوجان - فان كوخ - خوان ميرو - فرانسيسكو جويا - بيكاسو - فزاريللي) وغيرهم كمحطات أساسية في حياتهم الفنية .مما كان له عظيم الأثر في الخارطة الكونية وما صاحبها من متغيرات مجتمعية وفلسفية وسياسية واقتصادية وأدخلت مفاهيم معلوماتية جديدة كان لها انعكاس مباشر وقوي على مجريات الحركة التشكيلية والعمل الفني التشكيلي العربي .

المقصود بالعولمة:

العولمة ظاهرة شأنها شأن النظام الرأسمالي العالمي المتولّدة عنه، تنطوي على ضرب من التناقض أو الاستقطاب. فهي في الوقت الذي توحّد فيه العالم على أساس رأسمالي، توحّده أيضاً على أساس من التمايز بين مراكز الرأسمالية المتطورة وأطرافها المتخلفة، ففي الوقت الذي تدفع فيه قسماً من العالم إلى الحداثة وما بعد الحداثة توقظ في قسمه الآخر أقدم خصوصياته وأسوأها، كأن الأمرين وجهان لعملة واحدة يصعب فهم أحداهما بمعزل عن الآخر، مما يجعل العالم ككل هو الوحدة الأساسية للتحليل التي لا يقوم فهم من دونها.

ومن الطبيعي في ضوء هذه الحقيقة، أن نجد في فكر العولمة وفي التنظير لها ضرباً من التجاذب بين الكونية والخصوصية، حيث نجد بين منظري العولمة من يرى أن جوهرها ولبّها هو ما ينبغي أن يترتب على الهيمنة الاقتصادية الرأسمالية العالمية الأحادية من توحيد أو تنميط للثقافة العالمية عن طريق طرد الصور المحلية والتقليدية واستبعادها بغية إفساح المجال للصور العالمية لكي تطغى وتسيطر، وبالتحديد للنماذج الثقافية الأميركية كي ما تحلّ كل ما

عداها. كما نجد فريقاً آخر بين منظّري العولمة يعارض بكل حدة وحماس نزوع الولايات المتحدة، بخاصة، والغرب بعامة إلى الكونية وما تمارسه من سياسة في هذا السبيل، تتمثّل بالتدخل العسكري في مختلف أنحاء الكوكب، علماً أن هذا الفريق من المنظرين لا يخرجون في الجوهر عن منطق العولمة العام، وربما كانوا على العكس أشد فاعلية في تعزيز أوجهها السلبية وآثارها التدميرية على بلدان العالم المتخلفة.

وربما كانت كتابات صموئيل هنتنغتون، التي أوردها في كتابه الشهير (صدام الحضارات)، خير مثال لفكر الفريق الثاني، حيث ينتقد الولايات المتحدة سواء على نزوعها الكوني العام أم على سياستها المعتادة، وهو يمثل نوعاً جديداً من الدعاة إلي الانعزالية، معتقداً أن ما قد يُرى على أنه قيم غربية كلية قابلة للتطبيق في كل مكان كديمقراطية الانتخابات وسيادة القانون وحقوق الإنسان ما هي إلا قيم ثقافية خاصة ومميّزة تعبّر عن مركب خاص بالثقافة الأميركية أو الأوروبية، في أحسن الأحوال. ويفترض هنتنغتون وجود ثماني ثقافات في العالم في الوقت الراهن هي : الثقافة الغربية، والثقافة المسيحية الأرثوذكسية الروسية، والثقافة الإسلامية، والثقافة الهندوسية، والثقافة اليابانية، والثقافة الصينية أو التراث الكون فوشي- ثم يضيف بعد ذلك قدراً من الإرباك الفكري بإضافة الثقافة الإفريقية، واحتمال ظهور ما يسميه بثقافة أميركية لاتينية.

العولمة والخصوصية:

حينما نتحدث عن العولمة يبرز على الساحة مصطلح آخر غالباً ما يرتبط بمصطلح العولمة ألا وهو الخصوصية أو الهوية لذلك نجد أنفسنا أمام عديد من الأسئلة تطرح نفسها فيما يتعلق بقضية العولمة والخصوصية سواء كان في إطارهما الثقافي العام أم كان في إطارهما الخاص مثل مناقشة الثقافة الإسلامية في ظل العولمة بما في ذلك الفن الإسلامي بمختلف مجالاته، نذكر من هذه الأسئلة ما يلي :-

* ما مدى التطابق بين نزعة العولمة ونزعة دعاة الخصوصية في بلداننا سواء دعوا إلى خصوصية دينية أو سياسية أو غيرها؟
* ما مدى قدرة المطالبين بالتمسك بالخصوصية ونبذ التأثرات الخارجية على مقاومة العولمة بكافة صورها وأساليبها؟
* كيف نفسر ما نراه من محاولات للتكيّف مع العولمة على المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي لعديد من الدول والمؤسسات والأفراد في العالم العربي؟

والحقيقة فأن أغلب هؤلاء المطالبين بالتمسك بالخصوصية ونبذ التأثرات الناتجة عن العولمة يعمدون إلى استيراد خزعبلات العولمة وسطحيتها على المستوى الاقتصادي والسلوكي ويهربون أموالهم إلى مصارفها في الخارج في الوقت الذي يرفضون فيه أي تفاعل مع الفكر الثقافي الكوني، الذي هو ناتج بشري عام متهمين إياه بأنه مجلوب ومستورد وخارجي.

ولو عدنا إلى فكر العولمة بمختلف تياراته لوجدنا أن القاسم المشترك فيه هو ذلك الارتياب بفكر معين، هو فكر عصر الأنوار الغربي الذي ورث عن ثقافات العالم، وخاصة ثقافتنا العربية في وجهها العقلاني، عناصر كثيرة. فما طرحه عصر الأنوار هو كونية تنبع من أن الإنسان بعامة، جدير بالحرية والسعادة والعدالة وغيرها من قيم وحقوق إنسانية لأنه إنسان من صنع الخالق عز وجل. وهذا يعني أن طبيعتنا البشرية المشتركة تقتضي أن تكون لنا مطالب أخلاقية وسياسية لدى بعضنا تجاه البعض، فمثل هذه المسائل هي أهم وأخطر بكثير أن تترك لرحمة ما يحدث في كثير من المناطق على مستوى العالم كنتاج لما هو محلي أو ثقافي محض، وتحت رحمة العرف والعادات والتقليد والتراث ونزوات وأهواء الأسياد والطغاة والممارسات المتبعة لدى جماعة أو مجتمع بذاته.

لذلك يمكن القول بأن الحقوق والحريات التي تمنح على نحو عارض يمكن أن تسحب على نحو عارض أيضاً، الأمر الذي يشكل أساساً وهمياً وهي أيضاً أكثر بكثير من أن يقوم عليها نوع من الأخلاق. فلكل هذا كان ضرورياً بحسب فكر الأنوار، أن تكون العدالة والحريات قاسما مشتركاً عاماً بين البشرية بعيداً عن التمييز والاختلاف والخصوصية المحلية.

التفاعل بين الحضارات:

إذا كانت الحضارات صنعاً بشرياً فمن الطبيعي القول إن التفاعل بين الحضارات هو أيضاً من صنع البشر ويصدق عليه في كثير من الأحيان ما يصدق على التفاعل البشري عموماً. وبعيداً عن مقولات حتمية الصراع وأمنيات إنهاء الصراع بين الحضارات، يظل التفاعل بين الحضارات يتأرجح بين الصراع والحوار، والسلم والحرب، والتعاون والتنازع، والاسترخاء والتوتر تماما كما هو الحال بشأن التفاعل بين أفراد البشر وكذا بين الكيانات البشرية الجماعية الأخرى كالأسرة والدولة.

سواء كان التفاعل المباشر بين الحضارات ودياً أم كان عدائياً، فالحقيقة الثابتة التي لا يمكن إنكارها هي أن الحضارات تتبادل المنافع، وتورث الأجيال اللاحقة خبرات الأجيال السابقة لتضيف إليها وتعدلها لينتفع منها الجنس البشري في كافة أنحاء المعمورة دون التقيد بخصوصيات بعينها أو قصورها على شعوب دون غيرها، كما أن قدر ونوع الانتفاع ومجالاته

تحكمه عوامل عدة، ولكن يظل هناك دائماً قدر غير قليل من الانتفاع تدين به كل حضارة لما عداها من الحضارات الأخرى. وبقدر نمو هذا الانتفاع المشترك ينمو التراكم الحضاري الذي يشكل إرثاً إنسانياً مشتركا، وهذا ما يطلق عليه التفاعل بين الحضارات.

أثر العولمة على الفن الإسلامي

الفن التشكيلي العربي بعامة والفن الإسلامي بخاصة مثله مثل كافة الفنون العالمية الأخرى، تأثر بظاهرة العولمة وأثر فيها، من منطلق التفاعل بين الحضارات والثقافات بكافة صور التفاعل والتي سبق توضيحها في هذا البحث، ويمكن أبراز أهم مظاهر هذا التأثر والتأثر فيما يلي:

أولاً : عولمة المصطلحات الفنية

إن مصطلح العولمة حينما يستخدم في مجال الفن والثقافة، شأنه شأن مصطلحات أخري كثيرة مثل الهوية والحداثة والمعاصرة والديمقراطية وحقوق الإنسان والخصخصة والنظام العالمي الجديد، وبعض المصطلحات والألفاظ الأخرى التي شاع استخدامها منذ بضع سنوات والتي لازال يكتنفها الغموض حتى الآن، وقد يذهب بعض النقّاد والمبدعين والمحللين إلي مذاهب شتّى في فهمها وتعريفها وتفسيرها، ولذلك تأتي أحكامهم وتفسيراتهم غامضة ومتباعدة وأحياناً متناقضة بسبب غموض واختلاف منطلقاتهم حتى أصبح الباحثون في هذا الموضوع والمتحدثون عنه يتساءلون هل من الأفضل أن تترك هذه الألفاظ والمصطلحات وأمثالها دون تحديد ربما لأنّها بطبيعتها غير قابلة للتحديد؟

وبالرغم من أن مصطلح العولمة في الأصل مصطلح اقتصادي قائم على إزالة الحواجز والحدود أمام حركة التجارة بهدف إتاحة حرية تنقل السلع ورأس المال، إلا أن هذا المصطلح لا يقتصر عليهما وحدهما وإنّما تجاوزهما واستخدم في الحياة الثقافية بأنماطها الأدبية والفنية والتراثية والفكرية جميعها. كما أن ميل بعض المهتمين بالفنون التشكيلية إلى استخدام المصطلحات الفنية المرتبطة بالعولمة، كالحداثة والكونية ، إنّما هي ظاهرة وسمة هذا العصر، كما أن الوقوف في وجهها أو محاولة تجنبها أو العزلة عنها إنما هو أمر غير منطقي ويعد خروجاً على ثقافة العصر وتخلّفاً وراءه وعلينا أن نسارع إلى دراسة عناصر هذه العولمة وفهم مكوّناتها والتنبه لاتجاهاتها ثم التعامل معها من موقع الثقة بالنفس والإدراك العميق لخصائص ثقافتنا بهدف استخراج كوامنها الأصيلة، وجواهرها الحقيقية وتعريضها للتفاعل

مع تلك الثقافة العالمية الوافدة أخذاً وعطاءً، ولا يجوز لنا أن نقف مكتوفي الأيدي، عاجزين عن القيام بعمل حقيقي وفعل أصيل .

إن الدعوة إلى التفاعل الثقافي والفني مع العولمة أخذاً وعطاءً دون وعي وإدراك لكافة العوامل المؤثرة بالسلب والإيجاب على المواطن، ومن مطلق الثقة بنفوسنا وبثقافتنا وبفنوننا وبحضارتنا، إنما يستلزم القدرة على الإسهام والمشاركة الفاعلة، وذلك يتطلب بدوره أن يكون لدينا ما نسهم ونشارك به في ركب الحضارة العالمية .

وسوف يتناول البحث في الصفحات التالية أحد مجالات الفن التشكيلي الإسلامي ألا وهو - فن الخط العربي المعاصر - بالدراسة والتحليل للتدليل على حقيقة تأثر هذا الفن العريق الذي يتصف بخصوصية فريدة لا تشاركه فيها ثقافة أخري بظاهرة العولمة.

ثانياً: الخط العربي والعولمة (مثال من الفنون الإسلامية)

لم يكن من السهل على حركة الخط العربي في الوقت الحاضر وعند بعض المجتمعات التي ما زالت ترفض فكر العولمة شكلاً ومضموناً أن تبقى ثابتة القوى راسخة البنيان، ذلك لأن ثورة العولمة تتطلب السير جنباً إلى جنب مع التيارات التي تنادي بمبدأ التغيير والتبديل، وتلقى مساندة مجتمعية وشعبية قوية لكونها مسلحة بتكنولوجيا حديثة فرضت نفسها وأصبحت تغزو مجال الفنون. وترتكز على أكتاف الذين يهرولون وراء شعارات برّاقة ومسمّيات لامعة تدخل جميعها في إطار تغييب عنصر التراث والأصالة. ذلك أن القليل من الجمهور هم الذين ينظرون إلى فن الخط العربي على أنه يمتلك أشكالاً متنوعة واتجاهاتٍ متعددة وأنماطاً مختلفة، وإن هذه القلّة القليلة لا يمكن لها أن تستطيع أن توقف تيّاراً هائجاً يمتلك ويوظف وسائل الدعاية والأجهزة الحديثة المتطوّرة... لذلك قامت هذه الثورة وكان لها انعكاساتها المباشرة على فن الخط العربي المعاصر لما تأثر به وأثر بدوره فيها وظهر بثوبه الجديد المعاصر.

العوامل التي ساعدت على تأقلم فن الخط العربي مع تيار العولمة:

للخط العربي صفات وخصائص فنية جمالية وثقافية وروحانية وعقائدية ساعدت علي تأقلمه مع تيار العولمة نذكر منها ما يلي:

١. يتصف الخط العربي بجمال أخّاذ، وذوق رفيع في شكله ورسمه وزخرفه والتفنن في وضعه على الصفحات الورقية أو في اللوحات التشكيلية، وقد أجادت أنامل الفنان المسلم المبدعة

في رسمه وخطه، لذا برزت لنا منذ القرون الأولى لمولده أنواع متعددة الأسماء والأشكال من الخط العربي، مما رغب وحث على تكوين دراسات ومناهج وبحوث حول الحرف العربي وكيفية خطه ورسمه وضبط شكله وفق القواعد المخصصة لها.

٢. يعد الخط العربي من أجمل مجالات الفن الإسلامي على حدٍ سواء، فالكتابة العربية التي تتميز بحروف طيعة ولينة في تعاملها مع الخطاط هي بالطبع طبيعية في تعاملها مع الشعوب التي اتخذت من أشكال الكتابة العربية منهجاً ثقافياً لها، والذي عزز ذلك اتخاذها الإسلام ديناً تهتدي به.

٣. الخط العربي هو فن زخرفة الحضارة الإسلاميّة، كان وما يزال، وسيظل دائماً فياضاً بكل ما يضيء ويفيد ويبهج الحياة ويفتح الآفاق أمام الإنسان والمجتمع، وهو الشاهد على عصور النهضة الإسلاميّة والتقدم الذي واكب هذه النهضة في كل المجالات وعلى مر السنين والعهود.

٤. يعد الخط العربي رمزاً من الرموز المهمة في بناء الحضارة العربية الإسلاميّة، بل والإسهام في الحضارة الإنسانيّة، كما يؤكد الخطاط العربي المسلم تفوقه في هذا المجال، لدرجة جعلت كل دارسي الخط العربي يجمعون على أن الفنان المسلم جعل للكلمة وظيفة جمالية مرئية إلى جانب وظيفتها السمعية.

٥. قابلية فن الخط العربي للانخراط والتطويع للاستفادة من الإمكانات التكنولوجية الحديثة بشكل يساعد في ابتكار أشكال جديدة وأنماط متعددة تساير العصر وتحافظ في ذات الوقت علي طابعه المميز وخصوصيته العربية والإسلامية.

٦. يتمتع الخط العربي بإمكانات تشكيلية لانهائية فحروفه مطاوعة للعقل وليد الفنان إلى أبعد الحدود، لما يتميزُ به من المدِّ والقصر والاتكاء والإرداف والإرسال والقطع والرجوع والجمع مما لا يتوفر في أيٍّ من الخطوط في اللغات الأخرى، ولذلك فهو ينتمي إلى العالميّة بكل قوة ودراية وشموليّة.

٧. الغنى الفني الذي يمكن أن يضيفه التشكيل والزخرفة الملحقة بالحروف، فعلامات الفتح والكسر والضم والسكون والتنوين والمد والإدغام (الشدّة) كلها عناصر بينية زخرفية لا غنى عنها لإتمام التناسق وملء الفراغات، إضافة إلى ضبط الكلمات وصحة قراءتها، وذلك في خطوط النسخ والثلث والديواني الجلي، وللزخرفة أيضاً دور كبير في جماليات الخط الكوفي حيث تضيف إليه وإلى الخطوط السابقة نوعاً من الأبّهة والفخامة.

بالإضافة لما سبق فإن عقلاء الغرب والمتنورين من المستشرقين، يقرّون ما للعرب للمسلمين وللغتهم وفنونهم من شرف المكانة الفنية الرفيعة وما لحروفهم العربية من الجمال

والحُسن، حتى إن بعضهم ذهب لوصفه بأنه يمتاز عن غيره من الخطوط الأجنبية بموازين عديدة أهمها:

* أنه يقبل أن يتشكل بأي شكل هندسي، ويتمشى على أي صورة بحيث لا تختلف ماهيته ولا يطرأ على جوهره تغيير أو تبديل، ولذا تجده قد مرَّ عليه منذ صدر الإسلام إلى الآن، وما يزال يقبل ما يدخله عليه أهل هذه الصناعة (الخطاط) والذين ينتمون إلى أصحاب الذوق السليم، من خلال التدقيقات والتحسينات والزخارف، لأنه في الحقيقة عبارة عن نقوش منظمة، وأشكال هندسية ورسوم فنية، ودائرة هذه الأشياء واسعة لا حدَّ لها ولا تدخل تحت أي حصر.
* إن مَن يمعن النظر في الخط العربي يجد بينه وبين سائر عناصر الحياة تشابهاً وتقارباً نسبياً، ويكتسب من هذُه النظرة التحليلية المتفحصة لهذا الفن معلومات تجعله خبيراً بأسراره وخفاياه.
* تتصف الكتابة العربية بتفرد في جمالها بين الكتابات العالمية وهذا ما جعلها تدخل في صميم الفنون التشكيلية قديماً وحديثاً.

ومن ألطف الأدلة وأظرف البراهين على منزلة الخط العربي الرفيعة أن الشعراء كثيراً ما كانوا يشبهون محاسن المحبوب بأنواع الحروف العربية، فقد شبهوا الحاجب بالنون، والعين بالعين، والصدغ بالواو، والفم بالميم والصاد، والثنايا بالسين، وبعضهم عكس المعنى فشبه الأحرف العربية بأعضاء المحبوب.

بالإضافة لما سبق تتصف الحروف العربية كونها حروفاً اختزالية بطبيعتها وجمالية في نفس الوقت، وهذا ما أكده المستشرق- ريترز- أستاذ اللغات الشرقية في جامعة استانبول - بتركيا - وهو من الأساتذة المخضرمين الذين حاضروا في العهدين العثماني والكمالي بقوله "إن الطلبة قبل الانقلاب الأخير في تركيا كانوا يكتبون ما أتلو عليهم من محاضرات بسرعة فائقة لأن الحرف العربي اختزالي بطبيعته، أما اليوم فإن الطلاب يكتبون بالحرف اللاتيني، لذلك فأنهم كثيراً ما يطلبون مني أن أُعيد عليهم العبارات مراراً وتكراراً، وفي الحقيقة فإنهم معذورون فيما يطلبون لأن الكتابة اللاتينية لا اِختزال فيها، فلابدَّ من كتابة الحروف بتمامها" ثم أضاف قوله موضحاً "إن الكتابة العربية أسهل كتابات العالم وأوضحها، فمن العبث إجهاد النفس في ابتكار طريقة جديدة لتسهيل السهل وتوضيح الواضح ". هذا من الناحية الاختزالية، أما من الناحية الجماليّة فهناك إجماعٌ على تفوق الخط العربي واحتلاله مركز الصدارة بين خطوط العالم، ويروي لنا التاريخ أن الخليفة العباسي - الواثق بالله - أنفذ ابن الترجمان بهدايا إلى ملك الروم فرآهم قد علّقوا على باب كنيستهم كتباً بالعربية فسأل عنها، فقيل له : هذا كتب المأمون بخط أحمد بن أبي خالد فاستحسنوا صورتها فعلّقوها.

لماذا عولمة الخط العربي؟

لماذا عولمة الخط العربي في هذا الوقت بالذّات؟ والإجابة: ذلك لأن الأمم- كافة الأمم - تفتخر بتاريخها المجيد وتستنهض أبناءها في سبيل الحفاظ على ذلك التراث، كما إن غياب ذلك التاريخ هو في الوقت نفسه تفكيك لكيان الأمّة وجعلها بعيدة عن الضوء، وبذلك تكون النتيجة الحتمية هي التهميش ثم الاندثار من التاريخ العالمي للبشرية، والأمّة التي تفقد جزءاً من تاريخها هي الأمّة التي تستسلم للضياع وتفقد مقوّمات الإبداع.

كما أن أي بادرة في دراسة ذلك التاريخ لاحقاً سيكون غائباً ومُهمّشاً، وهذا بالفعل ما ينادي به الجانب الثقافي والفكري من فكر العولمة، عبر منظومة قوية قادرة على إضفاء روح القابلية والاستجابة وليس التشريع عند معظم الناس. وإنَّ أي خلل أو تفكيك لذلك التراث سيفقد الأحكام القيمة التي تأتي من ظهور ذلك الفن بأبهى حالاته وأجمل صوره، كما إن نتاج ذلك الفن ليس مقتصراً على شخص دون آخر. وهي ليست رؤى شخصية، ولكنها تاريخ أمّة قامت بها مجموعة من الفنّانين والمحترفين والموهوبين الذين جعلوا هذا الفن منفتحاً على العالم وأضاءوا على الدنيا نوراً وهّاجاً، وحملوا إلى الإنسانية حللاً من العبقرية من خلال الثقافة الإسلامية التي حملت رسالة الحق والخير والجمال.

يُعد فن الخط العربي الجانب الذي يعبر عن الترابط القوي في مختلف الأقطار الإسلاميّة وبين المهتمين به لا باعتباره وسيلة تواصل وتفاهم فحسب، بل لكونه فناً برزت فيه نخبة من الفنانين المسلمين تميزوا فيه عن غيرهم من فنانين الغرب بما لا تزال بعض خزائن الكتب تزدان به من روائع آثارهم بما أضفوه عليه من سمات الإبداع والجمال، وما رسموه وأرسوا له من قواعد ثابتة، حتى أصبح علماً راسخ الأصول مع اعتباره بما تتصف به من صور حروفه وهندسة تراكيبها من مرونة وتناسب - من الفنون التي تفسح للعقول المبدعة، وللأذواق السليمة أرحب المجالات للإبداع والإمتاع البصري.

وجدير بالذكر أن العصر الحديث أفرز مجموعة من الفنانين المسلمين المهتمين بفن الخط العربي، ساهموا بقدر لا يستهان به في وصول هذا الفن إلي العالمية، لما يمتلكونه من تقنيات ومهارات تتوافق مع فكر وثقافة العولمة، ولقدرتهم على التفاعل مع معطيات العصر من أجهزة تكنولوجية حديثة، فأمكنهم الوصول إلى صياغات تشكيلية جمالية للخط العربي بصورة معاصرة مغايرة لما سبق ولكنها محتفظة في ذات الوقت بجوهر هذا الفن العريق متأثرين بما قدمه الفن العالمي من مذاهب فنية حديثة مثل: مدرسة الخداع البصري، والمدرسة التجريدية الهندسية، والتجريدية التعبيرية، والرمزية، والأعمال الفنية التالية هي مجرد أمثلة توضح هذا الاتجاه الفني المتمثل في عولمة فن الخط العربي.

النتائج والتوصيات

أولا: النتائج

من خلال عرض وتحليل نماذج الأعمال الفنية السابق عرضها، وجميعها في مجال فن الخط العربي (كمثال تطبيقي من الفنون الإسلامية)، أمكن التوصل إلي ما يلي:

١. استطاع الفنان العربي المعاصر أن يبتكر أعمالاً فنية في مجال فن الخط العربي تظهر براعته وقدرته على توظيف التكنولوجيا الحديثة توظيفاً جمالياً.

٢. تشير نتائج تحليل الأعمال الفنية إلي وعي وإدراك الفنان العربي المعاصر للمذاهب الفنية العالمية وهضمها وصهرها في بوتقة فن الخط العربي الحديث لتضيف إليه صفة العالمية ويضيف لها خصوصية بكل ما تحمله هذه الخصوصية من معان وقيم جمالية وأخلاقية متفردة.

٣. بالرغم من تأثر أعمال فن الخط العربي المعاصر بثقافة العولمة والكونية ، مازال هذا الفن يحتفظ بهويته العربية وطابعه الإسلامي .

٤. لا يوجد مبرر للخوف من أثر العولمة علي الفنون الإسلامية عامة وعلى فن الخط العربي خاصة، فالفن الإسلامي أقوى من أن تؤثر فيه أي ثقافة غربية تأثيراً سلبياً بل أنه قادر على أن يصهر هذه الثقافة في بوتقته لتضيف له جمالاً فوق جماله.

٥. وظف الفنان المسلم معطيات العولمة توظيفاً إيجابياً لصالحه ولصالح الفن الإسلامي ذاته، حيث عرض أعماله الفنية على العالم أجمع من خلال مواقع فنية متخصصة أنشأها علي شبكة المعلومات الدولية - الإنترنت - بدلاً من عرضها محلياً داخل جدران المعارض والمتاحف.

٦. العولمة واقع لا يجدي معه أسلوب الرفض التام، فهو تيار بدأ بالمجال الاقتصادي وامتد إلى المجال السياسي والمجال الثقافي. وهذا الواقع يعد حقيقة ماثلة أمامنا لا مجال لإنكارها.

ثانياً: التوصيات

يوصي الباحث بما يلي:

١. عدم الخوف من الانفتاح على الثقافة العالمية، حيث أثبت البحث أن للعولمة جوانب إيجابية يمكن استثمارها لصالح الفن الإسلامي، وجوانب أخري سلبية يمكن التغلب عليها بدلاً من الدعوة بالبعد عن ثقافة العولمة كلياً.

٢. تدريس ثقافة العولمة في المعاهد والكليات المتخصصة الفن والتربية الفنية، باعتبارها أسلوباً حديثاً ومعاصراً للتواصل الثقافي مع الآخر، مع ضرورة الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية والأخلاقية للمجتمع العربي.

٣. إجراء مزيد من البحوث والدراسات للتعرف على أثر العولمة علي مختلف مجالات الفن الإسلامي، وإبراز جوانب التأثير السلبي لمعالجتها، والتأثير الإيجابي للتأكيد عليها ونشرها.

٤. الاستفادة من الدور الفعال لشبكة المعلومات الدولية - الإنترنت- وما توفره من معلومات للمتعلمين والباحثين لغرض تعزيز التعليم والتعلم، والتي بدورها تساهم في نشأة الأفراد المبدعين القادرين على الابتكار في مختلف المجالات العلمية والفنية.

المـراجع

أولاً: المراجع العربية والأجنبية

١- أحمد صدقي الدجاني: زلزلة في العولمة وسعي نحو العالمية، بيروت، : دار المستقبل العربي، ٢٠٠٣.

٢- السيد ولد أباه : اتجاهات العولمة، بيروت، المركز الثقافي العربي،٢٠٠١.

٣- غسان سلامة : من الارتباك إلى الفعل: التحولات العالمية وآثارها العربية، بيروت، دار النهار، ٢٠٠٣.

٤- مايكل هارت،أنطونيو نغري:الإمبراطورية "إمبراطورية العولمة الجديدة"، ترجمة فاضل جتكر، مكتبة العبيكان، ٢٠٠٢.

٥- كامل أبو صقر:العولمة رؤية إسلامية، بيروت، دار الوسام، بدون تاريخ.

٦- Alvin Toffler: Powershisft Knoweldge,wealth and violence at the edge of the 21st century, Bantam Books 1990.

٧- Thomas Friedman: the Lexus and the olive tree, Anchor Books 2000.

ثانياً: المجلات والدوريات

٨- محمد يوسف الشوربجي : أثر القرآن الكريم في اللغة العربية والتحدّيات المعاصرة، مجلّة التراث العربي، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، العدد ٩٠، حزيران ٢٠٠٣م.

٩- محمد نشطاوي: العالم الإسلامي بين نهاية التاريخ وصدام الحضارات، مجلة الفيصل، الرياض، العدد ٣٢٥.

١٠- هانز بيتر مارتن، هارلد شومان: فخ العولمة، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٨.

١١- كامل أبو صقر: العولمة رؤية إسلامية، بيروت، دار الوسام.

١٢- وزارة العارف السعودية : العولمة من يربى الآخر، مجلة المعرفة، الرياض العدد ٧ .

ثالثاً: مواقع على شبكة الانترنت

١- http://al-vefagh.com/1384/840613/html/saghafe.htm موقع الوفاق

٢- http://www.splart.net/?act=artc&id=667 منتدى فن الإبداع

٣- http://www.al-marsam.com/forums/archive/index.php/t-5438.html

٤- موقع المرسم برهان غليون : رهانات العولمة-www.mafhoum.com

٥- http://www.mansourdialogue.org/Arabic/lecs%20(41).htm

المحور الخامس

فنون الشرق والغرب: هل هي بمثابة صراع حضارات أم حوار ثقافات؟

- ساقية الإبداع بين هوية العقل والروح

محمد كمال

- فنون الشرق والغرب: صراع حضارات أم حوار ثقافات؟

د / إبراهيم إسماعيل

ساقيـــة الإبـــداع بين العقل والروح

محمـد كمــال

مقدمـــــة

لا شك أن التنوع الإنساني هو الركيزة المحورية التي شيّد عليها الخالق المعمار الكوني بكل تجلياته الحسية والحدسية، وهو ما يثري آليات الحياة عبر أرض دائرية ترتكز على تمايز التضاريس الجغرافية، التي تؤدي بدورها إلى اختلافات واضحة في طبقات التراكم التاريخي من أمة لأخرى، وفي هذا السياق فطر الله الإنسان على شغف البحث في خبايا المجهول من خلال معوليِّ العقل والروح، حيث يعتمد العقل على المُدركات الحسية كالسمع والبصر واللمس والشم والتذوق، إضافة الى قدرته على ترتيب المعطيات الذهنية المتناثرة، أما الروح فتجنح إلى البراح الحدسي الفسيح متجاوزة أسوار العقل المنيعة، بشفافية تساعد على تحويل الأحلام والخواطر والتنبؤات والإلهامات إلى واقع ملموس في بعض الأحيان.

والعقل والروح قد يسبق أحدهما الآخر في الإدراك، وقد يعملا معاً بشكل تضافري للكشف عن كوامن الأشياء، ولكن ما لا ريب فيه أنه لاغنى لأحدهما عن الآخر، وقد اختلف أقوام شتى في توظيف هاتين الهبتين الإلهيتين، حيث تنوعت الإفرازات الفكرية من شعب لآخر بين النظريات العقلية والفلسفات الروحية .. بين الحسابات الذهنية والتيقنات العقائدية، حتى صار التاريخ البشري كالساقية التي تغترف من البئر الإبداعي لتروي الإنسانية كلها عبر أرض يخصبها العقل وتنديها الروح، وانطلاقاً من هذه الرؤية الإنسانية الفطرية المتوازنة نشأت العلاقة بين الشرق والغرب كقطبين رئيسيين بُنيَّ عليهما تاريخ المعمورة.

بيد أن كل الباحثين المنصفين أجمعوا على أسبقية الشرق على المستويين العلمي والإبداعي في قيادة تطور الدنيا، كما أقر معظمهم بفضله على الغرب في تحضره وتحديث مفاهيمه وخروجه من النفق المظلم الذي كان يعيش فيه إبان عصوره المظلمة، وهذه النظرة من كاتب هذه السطور ليست انحيازاً لشرقيته بقدر ما هي وقفه تأملية موضوعية تخضع لمنهج تاريخي

وثائقي راسخ، علاوة على مشروعية الانحياز الناجم عن تجذّر تراثي شرقي لا فكاك منه، لاسيما وأن للباحث كتاب في هذا الدرب تحت عنوان "وهج الشرق" تناول فيه الفوارق التاريخية والإبداعية في عالم الصورة بين الشرق والغرب على محوري الرافد والمُنتَج، أي أن لبنات هذا البحث سوف تعتمد بوضوح على الحياد العقلي والانحياز الروحي في آن، حيث لا حياة لنص بدون انتماء قومي يحمل في رحمه النطف التاريخية والجغرافية والعقائديةً، ورغم الظرف الحرج الذي تمر به الأمة الآن، والذي يحكمه نفس آلية التعامل الفوقى عبر مواضع مختلفة من التاريخ، علاوة على السعار الإستعماري المتأصل في الفكر الغربي قديماً وحديثاً، فان الباحث مازال مؤمناً بأن العلاقة بين الشرق والغرب قابلة للحوار الحضاري والجدل الإبداعي والتباري الفكري إنْ أراد الغرب هذا مُتخلياً عن غطرسته وغروره، في إطار العودة إلى رشده وصوابه، وليترك الحكم لميزان المُنجز وصندوق التاريخ.

ورغم الأحداث الراهنة التي تثبت أن الصراع الحضاري هو المُسيطر على المسرح العالمى، إلا أننا هنا فى هذا الموطئ البحثى المحدود سنحاول أن نقتفى أثر الفطرة الإنسانية فى الحوار الجدلى بالتي هى أحسن، لنتوصل للغة إبداعية داخل فضاء الصورة، تعتمد على الحوار وتبادل الأفكار، لا على الإزاحة والإقصاء كما يفعل الآخر بقدرته على المناورة والمغالطة وإنكار ما استلبه من خيرات الشرق الفكرية والفنية، ويقيناً سيعتمد الباحث على معطيات التاريخ ونسبيات الصورة وركائز الهوية، بما يستجلى الطريق الى الروافد السيالة التي تجلبها ساقية الإبداع بين العقل والروح.

النشأة من منظور تاريخي

يجمع الباحثون أن الفن بدأ مع الحاجة النفعية للإنسان قبل أن يعرف المغزى الجمالي لكلمة (فن) وذلك في العصر ما قبل الحجري القديم (الأيوليتي) حيث استعملت أحجار الظران كما جادت بها الطبيعة ثم وظفت بتصرف وتهذيب في العصر الحجري القديم (الباليوليتى) تمهيداً لصقل الحجر في العصر الحجري الحديث (النيوليتي) كمنطلق للفن البدائي وهنا كانت الصورة تطوع لأغراض عقائدية مثل درء الشرور والأخطار ثم في عصر المعادن، بدأ استثمار بعض الخامات البديلة للأحجار، حتى نزل المصريون من الهضبة إلى وادي النيل متحولين من الصيد إلى الزراعة في اندفاع تأملي كبير نحو سبر أغوار الكون ومعرفة سر هندسيته المدهشة ومعه ظهرت ملامح الشرق عبر ايمان المصريين بالبعث والحساب، وعنايتهم بالحياة الوسطى البرزخية، فظهرت التماثيل الوسيطة للإله وبدأ التعرف على الروح (با) وعلاقتها بالجسد (كا) وأنها بعد المغادرة حتما ستعود إليه، واشتعل الشغف

بالغيبي والولع بكشف المجهول فظهرت أول محاولة حقيقية لإقامة جسر بين الغيب والشهادي من خلال الهرم الذي يعتمد في تركيبته على العلاقة متصاعدة الطاقة بين الأرض والسماء وربما يكون هذا الصرح المعماري الروحي أساساً لفنون الشرق التي تلته فإذا تأملنا بناءه الهندسي سنجده يعتمد على المربع في قاعدته التى يرتفع فوقها أربعة مثلثات مائلة إلى أعلى، لتلتقي عند نقطة كانت تُسمى "التل الأزلى"، عبارة عن مربع أصغر من مثيله في القاعدة، وهو ما يشير إلى تضاؤل الشكل في مقابل تعاظم الطاقة الصاعدة إلى أعلى، علاوة على ما ظهر في تلك الآونة فى الأسرتين الرابعة والخامسة بما يسمى "متون الأهرام" التي احتوت على مد عقائدي جارف، أُختص بالملك ثم تحول فيما بعد الى عامة الشعب، وفيها تجلت سلوكيات ظهرت لاحقاً في الأديان السماوية، مثل الغسل والرفع والدفن والتعميد وغيرها من الطقوس العبادية المختلفة التى أشعلت دوافع التصور لغير المرئي بيقين في وجوده، وعند هذا المنعطف كانت الكتابة قد اكتشفت عند المصريين، مُقتربة من ملامح الصورة الرمزية، وقد تشابه هذا مع كتابات الصينيين وبعض سلالات الهنود واليابانيين، وكلهم ركائز في صلب ثقافة الشرق التي اعتمدت في دلالاتها الإشارية على الرسم والتصوير أكثر من الهجائية اللغوية، وفي هذا الصدد لا يمكن إغفال اختراع الصينيين للطباعة وفن الحفر في النصف الثاني من القرن التاسع قبل الميلاد، في تحول بارز على درب الفن.

وعند هذه البقعة الزمنية لم يكن الغرب قد بدأ مسيرته الإبداعية التي بدت معالمها مع ظهور الإغريق في النصف الثاني من القرن الثامن قبل الميلاد، متأثرين بمعطيات الحضارة المصرية القديمة، من المراسم الجنائزية والصورة الأسطورية، وعندما دخلوا مصر تحت قيادة الإسكندر الأكبر عام ٣٣٢ق.م والذي نزع الى التقرب من ديانة المصريين عبر آمون، حدث ما أسميه بالصفقة العقائدية من خلال التوحيد بين "أوزير" إله المصريين "وديونيسوس" إله اليونانيين، ليولد الإله "سيرابيس"، وهنا أود أن أشير الى حضور لغة الحوار بين الشرق والغرب في تلك الآونة رغم أن اليونانيين كانوا غزاة ويمنعون المصريين من الإلتحاق بالجيش، ولكنهم فطنوا للعقيدة كعمود ارتكاز للثقافة المصرية، والتي صارت وتداً فيما بعد داخل حيز الحضارة الشرقية كلها بيد أن الإغريق قد تحولوا بعد هذا بفترة إلى الإهتمام المفرط بثقافة العقل وقدراته على الكشف وإماطة اللثام عن المجهول، وهو ما تجلى في منحوتاتهم وتصاويرهم التى ظلت كمنصة إطلاق للمفاهيم الفنية الغربية حتى الآن، بداية من بوليكليتوس إلى فيدياس، ثم مايكل انجلو وليوناردو دافنشي ورفائيل، حتى ديجا وروبنز وآنجر وغيرهم ممن ارتكنوا إلى لغة الجسد وتضاريسه الغوائية من الأثداء إلى الأرداف الى الأعضاء التناسلية، بأداء غارق في أدق التفاصيل المادية التي تنسجم مع المتغيرات الاجتماعية الغربية على الأرض، حتى عندما ظهرت الكنيسة في صدر المشهد بدت متعنتة ومتسلطة، علاوة على

فصلها للروح عن الجسد بشكل تعسفي، وهو ما أفرز ظواهر انتهازية، مثل صكوك الغفران ومحاكم التفتيش.

تحولات الفطرة وركائز العقيدة

على جانب آخر كان الشرق يمتد فكرياً بشكل بديهي يتصل مع جذوره، فبعد تمكّن الثقافة اليونانية من المنطقة كلها باعتماد إبداعي كبير على آلية المحاكاة ومغازلة المرئي والوقوع في أسر المشهد البصري المحدود، حدث ما يشبه التحول المفاجئ إلى الينابيع الشرقية ثانية مع ظهور الديانة المسيحية التي أعادت الاعتبار لجلال الروح وحتمية البعث وقطعية الحساب فاندلع الصراع بينها وبين الوثنية الرومانية التي ورثت كل الأفكار اليونانية تقريباً مما فيها عدم الإيمان بالبعث، ومع هذا فقد انضم كثيرٌ منهم إلى المسيحية تحت مظلة الحوار والقناعة الحرة، وهنا تظهر آليات فنية جديدة فى عالم الشرق لها اتصال وثيق بفترات تاريخية ممتدة تسبق المسيحية، مثل التطعيم والتوريق والإزهار والإثمار والتدوير والتربيع والتنقيط والنفش والتقاسيم الأرابيسكية وغيرها من تواليف شكلية تفترش المسافة صوب المطلق، يُضاف إلى هذا فن الأيقونة كإفراز طبيعى للدين الجديد، وهو يتميز عن فن الأيقونة المسيحي الغربي الذي يميل كذلك الى تصوير الجسد والتركيز على تفاصيله الدقيقة رغم أن الاثنين يعتمدان على الميلاد الإعجازي للسيد المسيح، ثم صلبه من وجهة النظر العقائدية المسيحية، وهنا يكمن الفارق النوعي بين مفهومي الشرق والغرب حتى على وقائع تكاد تكون واحدة ، وهو ما يرسخ لحتمية لغة الحوار الدائر كساقية إبداعية تدور لتسقى مريديها بسلاف من العقل والروح.

الفنون الإسلامية عبر العصور

وامتدادا للخط العقائدي الذي ألمحنا إليه سالفا فإن الدين الإسلامي مع ظهوره في الجزيرة العربية عام ٦١٠م، في الثلث الأول من القرن السابع الميلادي لم يكن له فنونه الخاصة، لم يكن يقصد الإزاحة أو الإستقلال أو نفي كل ما جاء قبله بل أن النبي محمد صلى الله عليه وسلم حرص على توضيح أن رسالته هي الختام لرسالات أخرى سبقته وانه كآخر الأنبياء يكمل مشواراً نبوياً بدأه أنبياء قبله لذا فان الدين الإسلامي بدأ مائدة الحوار مع الآخر عندما خرج بفتوحاته على الأطراف، بادئا بفلسطين ثم سوريا عام ٦٣٦م ثم العراق عام ٦٣٧م ثم مصر عام ٦٣٩م ثم إيران عام ٦٤٢م، وبالطبع فقد اقتبس كثيراً من فنون تلك البلاد،

بل حافظ على النكهة الإبداعية لكل منها، لذا فإن مصطلح الفن الإسلامي يحتاج إلى تصحيح لمنطوقه الشائع هذا إلى (الفن الإسلامي في مصر .. الفن الإسلامي في إيران .. الفن الإسلامي في العراق .. وهكذا).

والحقيقة أنه عند مولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم عام ٥٧١م كانت الجزيرة العربية تقع على أطراف إمبراطوريتين كبيرتين هما الفارسية والرومانية وظل الفاتحون الجدد في صراع معهم حتى امتدت حدود الدولة الإسلامية إلى آفاق بعيدة شرقاً وغرباً والثابت أن الدين الإسلامي لم يتعرض للديانات الأصلية لأهل البلاد التي فتحها بل أمنهم وحافظ على عقائدهم واحترمها كما احترم ممتلكاتهم وحيازاتهم، وبداية من الحكم الأموي (٦٦١، ٧٤٩م) بدأ الاهتمام الحقيقي بتراث فني خاص بهم، فعندما انتقلت الخلافة من الكوفة إلى دمشق عام ٦٦١م اتسعت الإمبراطورية الرومانية في عهد بني أمية فامتدت غرباً إلى إسبانيا وشاطئ المحيط الأطلسي وشرقاً إلى شمال الهند وحدود الصين، وبداية من العهد الأموي انطلق الحوار الإبداعي مع الآخر، حيث بدأ في الاتصال مع الحضارة الرومانية المسيحية والبيزنطية الموجودة في سوريا ومصر، وحضارة الفرس الموجودة في سوريا والعراق، وذلك لوقوع تلك البلاد تحت الحكم البيزنطي وقت فتح العرب لها في التواريخ سالفة الذكر، كما كانت تحتفظ أيضا بالكثير من عناصر الفنون الهلينيستية والرومانية الوثنية، كما يوجد بها أيضاً بعض ملامح الفن الساساني لصلتها بإيران، وعند هذا المنعطف يبدو الحوار الإبداعي جلياً مع الآخر كساقية تدور بين فلترى العقل والروح، رغم الحتميات العقائدية والجغرافية للدين الجديد، إلا أنه آثر منذ البداية الإستفادة من مُنجز الآخر بدلاً من معاداته، ففي العهد الأموي خاصة بدأ تألق الفنون انطلاقاً من فكرة إستيعاب المنتج المغاير، فقد تطورت العمارة بشكل لافت وأهمها عمارة المساجد التي استفادت من العمارة المسيحية في بلاد الشام في فترة حكم الخليفة (عبد الملك بن مروان) والتي يُعد مسجد قبة الصخرة من أهم إنجازاتها، والمسجد الأقصى ببيت المقدس، والمسجد الأموي بدمشق، كما أقيم جامع سيدي عقبة في القيروان وجامع الزيتونة بتونس، فإذا تأملنا تصميم مسجد قبة الصخرة سنجده مقتبساً من تصميم بعض الكنائس التي كانت موجودة ببلاد الشام، مثل كنيسة القديس يوحنا في جرش بسوريا، والتي شيدت في قصر قسطنطين، عبارة عن دائرة داخل مربع، كما أن كنيسة الصعود الموجودة في جبال الزيتونة في الأردن في القرن الرابع الميلادي كان تصميمها عبارة عن مُثمن داخله دائرة تحيط بصخره كان يقف عليها السيد المسيح عندما صعد الى السماء، أما استخدام القباب فكان معروفاً في بلاد الشام عندما فتحها العرب، حيث وجدوا بها كنائس ذات قباب خشبية، ويتضح أيضاً من الفسيفساء التي عثر عليها في مدينة مدابا (Madaba) بالأردن أن تصميم مدينة القدس دائرية، وقد دخلت عناصر جمالية على المسجد لم تكن

معروفة قبل الديانة الإسلامية، مثل المأذنة التي اقتبست على الأرجح من الأبراج المُلحقة بأماكن العبادة في سوريا، والتي انتقلت فكرتها إلى مصر في فترة حكم معاوية، إضافة إلى المحراب المجوف والمنبر كعنصرين جماليين نفعيين عُرفا في الكنائس قبل المساجد، أما عمارة القصور فقد ثبت تاريخياً أن الحكام الأمويين استخدموا القصور الرومانية المخربة الواقعة على حافة البادية وعلى طريق الصحراء بعد ترميمها، حيث رمم يزيد بن عبد الملك قصر"الموقر" وجعله مركزاً لقصور البادية، إضافة إلى تشييد الأمويين لقصري الحير الشرقي والحير الغربي والمشتى والطوبة والمفجر والمنية اقتباسا من طرز بيزنطية ، واعتماداً على عمال ومهندسين من نفس السلالة. وامتداداً لهذا الخط الإبداعي تأثرت الزخارف المعمارية الفسيفسائية بالفن البيزنطي، وتُعد زخارف قبة الصخرة أقدم تلك المحاولات الاقتباسية الزخرفة النباتية كأشجار النخيل والصنوبر وأنواع الفاكهة، مثل العنب والرمان، وزخارف نبات الأكانتاس، ويلاحظ أن أغلب الزخارف في هذا العصر كانت مقتبسة من الفنون الإغريقية والبيزنطية، والفن الهلينستى والساساني، بتصرف وتوظيف واعٍ لمقتضيات الظرف الديني والاجتماعي الجديد.

كذلك امتد التأثر بفنون الآخر الى التصوير الجداري والزخارف الجصية والحفر على الخشب وتشكيل المعادن وغيرها من الفنون الصغرى والكبرى. وعند هذا المنعطف البحثى يبدو جلياً أن العهد الأموى هو الذي بلور الملامح الحقيقية لفن ينتمي إلى الدين الجديد، اعتماداً على مُنجز الآخر، ولكن بآلية استلهامية كالمِصفاة، تنتهج الحذف والإضافة طريقاً لخلق إبداعي قائم على الحوار وليس الإطاحة والمحو، حيث ظهرت المدرسة الأموية كوعاء يحوى مزيجا من فنون مختلفة كالرومانية والبيزنطية والفارسية، تعاشقت جميعهاً في قالب واحد له الفضل في صياغة سمت جديد للفن الإسلامي الذي تسرب تأثيره الى كل الأقطار التابعة لحكم بني أُميَّة، وقد آثرنا الإسهاب في هذه الفترة لانها بإجماع العلماء تمثل حجر الأساس لهذا الفن الوليد الذي أعطى درساً في حوار الحضارات وليس صراعها، بتأكيد على دوران ساقية الإبداع لتروي الظمأ الإنساني على محورى العقل والروح.

وتستمر مسيرة الفنون الإسلامية في الأقطار المختلفة إبان العصر العباسي الأول بالعراق وشمال أفريقيا ومصر وإيران وخُراسان وأفغانستان في كل مجالات الفن من العمارة والنحت على الحجر والخشب والتصوير الجدارى والخزف، وفنون الكتاب من الخط والتذهيب والتصوير والتجليد، إضافة إلى المنسوجات بصنوفها المختلفة، ويستكمل الطولونيون المشوار الفني ثم البويهيين والسمانيين والغزنويين والالخانيين والتيموريين والمماليك البحرية والبرجية والصفويين والعثمانيين، وهكذا حتى تأكدت ملامح حقيقية للفنون في العهود والبقاع الإسلامية المختلفة، والتي استفادت بأعلى طاقة من منجز الآخر عبر خاصية التملك

appropriation ، والتي تسعى الى هضم منتج وافد وفلترته على المسطح الإسفنجي الخاضع لثوابت هوية ترتكز على دوافع تاريخية وجغرافية وعقائدية ترتوي من ساقية الإبداع على جناحي العقل والروح.

جسور التجارة والفتوحات والحملات

وكما نتحاور مع الآخر عبر تسامح فكرى ودينى وإبداعي، لابد وأن يعلم الآخر كذلك أنه على مائدة يتم خلالها تبادل التأثير والتأثر، لأنها بالفعل حقيقة تاريخية لا فرار منها، وقد تم هذا عبر عدة جسور، أهمها طرق التجارة القديمة حيث كان لمصر على سبيل المثال صلات تجارية عدة مع جيرانها من كل الجهات، وقد ازدهر هذا النشاط في عهدى البطالمة والرومان عبر البحر الأحمر والمحيط الهندي وبحار الشرق الأقصى حتى الصين، أما الطرق البرية فكان أهمها المحاذي لسواحل شبه الجزيرة العربية حتى المراكز الحضارية في المشرق، إضافة الى طريق الجزيرة الذ يبدأ من انطاكية حتى الصين عبر ممر خيبر، منشطراً إلى عدة فروع تمر ببلاد فارس وباكتريا وجبال بامير وحوض التاريم، كما كانت أول بعثة دبلوماسية بين روما والصين عام ١٦٦م، أما التاجر الأوروبي فكان يمضى مدة ستة شهور في الرحاب الشرقي ثم ينقل ما رآه وما سمعه الى وطنه، وأيضا تم الاتصال بين الشرق والغرب بحراً عن طريق رأس الرجاء الصالح، وقد تركت الفتوحات الإسلامية بصمة عريضة على الغرب، حيث وصلت الى أطراف البحر المتوسط حتى شواطئ الأطلسي، وكان لدخول العرب صقلية ثم أبوليا وكلابريا أثراً واضحاً على كافة المناحي وأبرزها الجانب الفني والثقافي، حيث ظهر الطراز العربي في القصور والمساجد التي بناها العرب، كما نلاحظ النقوش والزخارف الإسلامية التي تكسي مبنى cappella palatine (القرن الحادي عشر) في باليرمو بايطاليا، وكما أخذ العرب عن الفرس الأقواس المدببة العالية، أخذها الغرب أيضا وعرفت بالطراز القوطي الذي أخذ عن الطراز العربي شكل المآذن بقاعدتها المربعة، يعلوها جزء مُثمن الأضلاع، يعلوه جزء مستدير، فبنوا على هذا الطراز أغلب أبراج الكنائس، ثم نجد مدينة بيزا الإيطالية التي اتحدت بأسطول جنوا لطرد العرب من سيردينية، وعاونت النورمان للاستيلاء على صقلية العربية، تبدأ عام ١٠٦٣م في بناء كاتدرائيتها الفضية مستعينة بالكنوز التي حصلت عليها كغنيمة من العرب ، ومن بعد سقوط باليرمو والعمارة الأوروبية تنطق بأثر جمال الفن العربي . وفى الأندلس ازدهرت الحضارة العربية أيما ازدهار في وسط سكان من القوط الغربيين المتخلفين وآخرين من المغاربة البربر، خلال فترة اقتربت من الثمانية قرون، بداية من عام ٧١١م، تألقت فيها كل وجوه الحياة، لاسيما الفن بكل سلاسته وإيقاعه العذب البسيط، بتأثير على الفن

الجرماني والفن الأوروبي حتى عصر النهضة، ويشهد قصر الحمراء، والجامع الكبير في قرطبة، وبرج الخيرالدا على هذا التأثير، ولا نستطيع إغفال تأثيرا بن رشد كفيلسوف أضاء الأندلس وغيرها فيما بعد، وقد ظلت الطرز الفنية الإسلامية حاضرة في إسبانيا في العمارة وصناعة التحف، حتى بعد تقلص نفوذ العرب ثم سقوط غرناطة عام ١٤٩٢م، ويبدوا التأثير واضحاً كذلك في طليطلة عبر زخرفة الكنائس وصناعة النسيج والنقش على الخشب، خاصة قصر إشبيلية الذي يشدو ببهاء العمارة العربية، أما الحروب الصليبية (١٠٩٥م - ١٢٩٤م) فكانت ذا أثر بالغ على الصلة بين الشرق والغرب المأزوم عند بداية تلك الحملات الإستعمارية، والتي أثبت التاريخ أنها قامت بدوافع اقتصادية وليست دينية كما زعموا، حيث بدأت بخطبة البابا أربان الثاني أمام حشد من المسيحيين يوم السابع والعشرين من نوفمبر عام ١٠٩٥م في فناء فسيح بأوفريني بكليرمون في جنوب فرنسا، حيث انطلق في تحريضه على المسلمين في فلسطين من أحوال الكنيسة الكاثوليكية المتردية، وحالة الفقر العام التي كانت تعم أوروبا، علاوة على التخلف الفكري السائد آنذاك، وهو ما جعل أوروبا تستتر وراء الدين للسطو على كنوز الشرق، من تحف وقصور ونفائس ومكتبات وآثار، ومن هنا بدأ انتقال الفن الشرقي إلى الغرب، لاسيما المنسوجات والأقمشة، علاوة على محاكاة النسق الفنية المختلفة، مثل الأرابيسك والزخرفة الهندسية والنقش، إضافة إلى اقتباس فرسان الحروب الصليبية عن الشرق عادة تغطية الأبراج بخوذ من الصخور، وهو ما يبدو في حصن (ليرن) في بلجيكا وحصن (رودل) في ألمانيا، كذلك طعمت العمارة القوطية في مدن فرنسا الجنوبية وإيطاليا وصقلية بعناصر العمارة الإسلامية في القرنين الحادى عشر والثاني عشر، وقد اقتبس الفن الأوروبي المسيحي كثيراً من أساليب الفنون الإسلامية، مثل التسطيح والتراكيب الهندسية في العمارة، وعقب انسحاب الحروب الصليبية ونهاية وجودها على أرض الشرق، إنفتحت طرق التجارة بين الطرفين، مما أدى إلى انتقال الآثار والتحف الفنية الشرقية إلى الغرب بشكل أكبر من ذي قبل.

فإذا وقفنا ملياً في ما سبق عرضه سنجد أن الفنون الإسلامية كانت بمثابة وعاء برزخي استفاد بوعي وندية من فنون سبقته مثل الفارسية والصينية والإيرانية والمصرية والرومانية والإغريقية والهندية، ثم استوعبها داخل بنيَّة جمالية شديدة الخصوصية تنامت على مدى التطور الزمني والحراك الاجتماعي، ثم انتقل التأثير ثانية إلى الجانب الغربي لأسباب تاريخية عرضناها للتو، وهو ما يثبت أن العلاقة الفنية بين الشرق والغرب هي في المقام الأول حوار ثقافات، رغم غياب هذا الهدف والمفهوم في لحظات زمنية فارقة، تحكم فيها المد الإستعماري أكثر من التسامح الحواري، مثل الحروب الصليبية وما تلاها من حملات تاريخية على الشرق أيضاً، مثل المطامع الإنجليزية والفرنسية والإيطالية في المنطقة، حتى وصل الأمر

إلى تقسيمات علنية خالية من الحياء، ورغم هذا فقد دام تأثير الشرق بسحره الفاتن على مستعمره في العصر الحديث، واستمر التشرب الإبداعي بين الطرفين كساقية لا تكف عن الدوران بين ناصيتي العقل والروح.

تجليات التأثير المتبادل

ورغم ميلي المنهجي إلى وجود الفارق النوعي بين مفهوميَّ الشرق والغرب للكون وآلياته، وبالتالي فإن هناك اختلاف في دوافع تكوين الصورة عند الطرفين على المحورين الفلسفي والتاريخي، حيث يميل الشرق للارتكان إلى طاقة الروح وقدرتها اللا محدودة في الكشف والإستجلاء، بينما يعتمد الغرب منذ نشأته الأولى على الفعل العقلي وتباديله وتوافيقه المتشابكة، مع الأخذ في الاعتبار وجود التوازن بين العقل والروح في مواضع كثيرة من المشوار التاريخي للجانبين، إضافة إلى التقائهما الفكري عند محاور زمنية غير قليلة، ذكرنا بعضا منها سالفاً، إلا أننا بحاجة هنا لمزيد من تسليط الضوء على بعض التجليات التي تبادلا فيها التأثير أحياناً، والإقتباس في أحيان أخرى.

ففي عصر" ماهايانا " اتصلت الهند باليونان عن طريق فتح الإسكندر لها، فتأنقت تماثيل بوذا واقتربت من المعبود اليوناني "أبوللو" وظهرت الآلهة البرهمية رقيقة الملامح وفي أردية رائعة تماماً كآلهة الإغريق، ونتيجة لهذا ظهر التوجس من جانب الهنود الذين خشوا على سماتهم الروحية في النحت، فأحيوا أنماطه الأولى، مُقدمين الجانب الروحي على التفاصيل العقلانية الدقيقة، فظهر في مقاطعة "ميسور" طراز من التماثيل الحجرية يمثل سمات بوذا الروحية من خلال ثبوت الحركة وشخوص البصر والرقة الوجدانية الناتجة عن الزهد في الحياة والتطلع إلى الخلاص الروحي.

أما التأثير المصري على الفكر اليوناني فكان جلياً في صورة الآلهة العديدة التي عبدها الإغريق بين ذكور وإناث، مثل زيوس (معبود السماء) وإفروديت (إلهة الجمال)، وقد آمنوا لفترة بالحياة الوسطى تأثرا بالمصريين، وظهر هذا في عالم النحت من خلال التماثيل الخشبية الملونة، إلى جانب المرمر المتوفر في جزر الأرخبيل، مثل تمثال " أرتيميس " الذي نحته مثّال من جزيرة (ديلوتس)، وكان نموذجاً للتماثيل المعروفة باسم (إيكسوانا)، وهي تشبه إلى حدٍ بعيد التماثيل المصرية في عهد الدولة القديمة.

أما بالنسبة للفنون الحرفية أو ما سماها بعض الباحثين والمؤرخين بالفنون الصغرى كالتطعيم والمصاغ الشعبي والخزف والخيامية والطرق على النحاس والخرط الخشبي والأزياء

الشعبية وغيرها، فقد ألمحنا لتأثيراتها المتبادلة في المبحث السابق، وهى الفنون التي امتد تأثيرها إلى العصر الحديث، حيث تأثر بابلو بيكاسو (١٨٨م - ١٩٧٣م) في تكعيبيته بالفن الأندلسي، لاسيما مدرسة "عين الطائر"، أما هنري ماتيس (١٨٦٩م - ١٩٥٤م) فكان من أكثر الفنانين الأوروبيين تأثرا بفنون الشرق المعتمدة على التسطيح واختفاء البعد الثالث والميل نحو الزخرفة والنقش والتوريق ، وهو ما يبدو في لوحتيّه " ذات البلوزة الرومانية" و" المرسم الكبير"، وقد كان هذا من جراء رحلاته إلى شمال أفريقيا وخاصة المغرب، واهتمامه بالمخطوطات الفارسية، كذلك تأثرت أعمال بول جوجان (١٨٤٨م - ١٩٠٣م) في أواخر القرن التاسع عشر بجزر تاهيتي بأعمال يحيى الواسطي البغدادي، والتي أنجزت قبل هذا التاريخ بخمسة قرون، على صعيدي الأداء والمفهوم.

وعلى الجانب الآخر أثرت إنطباعية أوروبا وفرسانها رينوار وسيسلي وبيسارو ومونيه أواخر القرن التاسع عشر في أعمال يوسف كامل (المصري) وميشيل كرشه (السوري) وقيصر الجميل (اللبناني) ويحيى التركي (التونسي) وفائق حسن العراقي)، وذلك في النصف الأول من القرن العشرين، رغم تأثر الإنطباعيين الأوروبيين في الأساس بالفن الياباني، كذلك تأثر التجريديون والتعبيريون والسرياليون الشرقيون بمرتادي نفس التيارات في أوروبا وأمريكا، والأمثلة كثيرة ولا تحصى في سياق آلية التأثير المتبادل بين الشرق والغرب، وقد آثرنا هنا التركيز على بعض النماذج للتأكيد على حتمية التشرب الفكري بين صنوف البشر كحكمة إلهية أرادها الخالق كركيزة كونية في تشييد معمار الوجود الذي سيظل محتفظا بطاقته الجمالية عبر دوران ساقية الإبداع بين العقل والروح.

البوصلة المفقودة في العلاقة الراهنة

ومن بين ثنايا العرض السالف نجد أنفسنا أمام عدة حقائق تاريخية، أهمها أن التأثير الإبداعي بين الشرق والغرب كان متبادلاً في فترات زمنية مختلفة، منها ما اعتمد على العلاقة السلمية عبر طرق التجارة قديما، وحديثاً، ومنها ما كان نتيجة بديهية للفتوحات والغزوات والحملات العسكرية، ورغم هذا ظل الإبداع هو السلطان المتوج على العرش الإنساني، حيث لم يتأكد فعله إلا بعد مروره على مصفاة كل جانب جغرافياً وعقائدياً واجتماعياً.

كذلك بدت لنا تلك الفروق النوعية بين الطرفين على صعيديِّ الدوافع والمُنتج الإبداعي النهائي، ومع هذا لم تتوقف تيارات التأثير التبادلي الفاعل عقلياً وروحياً، بما أدى إلى تجليات ملموسة أفصحت عن حوار حقيقي بين الثقافتين عبر موسيقى معرفية داخلية، تقابلها أخرى خارجية أثرت ساحة التلقي الإنساني بشكل عام، وربما يفضح هذا دعاوى العولمة الساذجة

التي يقودها عسكر العالم الآن، في محاولة مُستميتة لمحو ثقافة الآخر، دون معرفة حقيقية بآليات التاريخ التي أشرنا لها في أكثر من موضع، حيث بُنيَّ المعمار الدنيوي على التنوع والتمايز لإثراء الجدارية البشرية الفسيفسائية، لذا فبديهي أن تنزع الشعوب للتمسك بهوياتها التراكمية، والخاضعة لثوابت جغرافية وتواترات تاريخية ونواميس عقائدية، وهو ما يصعب معه زلزلة تلك الكيانات لصالح هيمنة أحادية من قوى مهمومة طوال الوقت بخلط الأوراق وإخضاع الشعوب لخططها القمعية لمجرد شعورها بفقرها الإبداعي وعجزها المعرفي، لذا فإن كاتب هذه السطور الذي يشرف بالإنتماء الى السلالة العربية والعائلة الشرقية ليس ضد لغة الحوار والمقايضة الثقافية على أسس إنسانية راسخة، بل يقف فقط مع أهل أرضه وتاريخه وعقيدته في مواجهة كتائب القرصنة التي تحرص على النهب والسلب أكثر من رغبتها في إقامة جدل فكرى حر يحترم مقدرات الأمم وخصوصياتها، ولا شك أن الصمود في خندق المقاومة هو اندفاع فطرى خالص للنهوض من تحت موائد الانبطاح التي ستنهار قريبا ، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه الآن .. ما هو الطريق السديد الذي يجب أن تسلكه الأمة وكذلك الشرق كله حتى نستعيد البوصلة المفقودة في علاقتنا الراهنة مع الغرب بكل نظرته الفوقية للآخر، وغطرسته وغروره الجامح، لاسيما في ظل تلك الثورة التكنولوجية واسعة المدى، والتي سيطرت على جانب كبير من حركة الفن التشكيلي العالمي؟

والإجابة تكمن دون تردد بين نسيج البحث سالف العرض، حيث لزومية العودة لثوابت الأمة التاريخية والجغرافية والعقائدية، والتي صنعت ماضيها، وأهلتها لتكون نداً للآخر على كل الأصعدة العسكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية والإبداعية.

آنئذ ستنتقل بالفعل من فناء الإستهلاك والتلقي السلبي لمُنجز الآخر إلى براح الخلق والابتكار المحكوم بضوابط تراثية تشكل قوة دفع هائلة للأمام على مائدة التحديث والتطوير الواعي، وعندها سنكون قادرين على إقامة ذلك العصف الذهني والروحي مع الغرب الذي سيكف حتماً عن مطامعه الإستعمارية المضطردة إذا تسرب له الشعور بقوة وعزيمة الآخر، لتدور ساقية الإبداع ثانية وتروى الأرض الإنسانية المشبعة بحكمة العقل ونورانية الروح.

المراجـــع

١ - نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، القاهرة.

٢ - د. ديماند: الفنون الإسلامية، دار المعارف، القاهرة.

٣ - د. أمل نصر: جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

٤ - جون كولر: الفكر الشرقي القديم، ترجمة كامل يوسف، مراجعة د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،

٥ - سليم حسن: موسوعة مصر القديمة، ج١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،

٦ - فتحي أحمد: فن الجرافيك المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٧ - محمد كمال: وهج الشرق، دار رؤى للترجمة والنشر، القاهرة.

٨ - جيمس هنري برستيد: فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٩ - د. محمود البسيوني: الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٠- مجموعة من الباحثين: موسوعة الحرف التقليدية بالقاهرة التاريخية، ج١ ، جمعية أصالة بالتعاون مع مؤسسة ألاغاخان، القاهرة.

١١- مجموعة من الباحثين: موسوعة الحرف التقليدية بالقاهرة التاريخية، ج٢ ، جمعية أصالة بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية، القاهرة.

١٢- محمد كمال: تجليات المشهد بين العقال الذهني والانعتاق الروحي، بحث مقدم للندوة الدولية بالدوحة عن ثقافة الصورة، الدوحة، ٢٠٠٥ .

١٣- د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

١٤- د. سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٥- د. قاسم عبده قاسم: ماهية الحروب الصليبية، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت.



الفنون الإسلامية والغربية صراع حضارات أم حوار ثقافات؟

د / إبراهيم إسماعيل

صراع الحضارات هو مصطلح سكّه الأمريكي صموئيل هنتجنتون في مقالة له نشرت في صيف عام ١٩٩٣بمجلة الشؤون الخارجية Foreign Affairs التي تصدر في الولايات المتحدة الأمريكية كل أربعة أشهر، وقد طور هذه المقالة فيما بعد وحولها إلى كتاب كبير بعنوان "صدام الحضارات. إعادة صنع النظام العالمي" The clash of civilization and the remaking of world order ، صدر عام ١٩٩٦ زعم فيه أن الصراع بين الدول في المستقبل هو صراع ثقافي، وليس صراعاً أيديولوجياً أو اقتصادياً، وقد دعا دول الغرب الأوروبي ليتكاتفوا ويتعاونوا مع أمريكا باعتبارهم أبناء حضارة واحدة لمواجهة الحضارات الأخرى كالإسلامية والصينية والهندية في هذا الصراع المزعوم[1].

وعلى الفور هب مثقفون واستراتجيون من أبناء القارات والحضارات الأخرى للرد على هذا الزعم، وصاغوا مصطلحاً جديداً وبديلاً لمصطلح هنتجنتون هو "حوار الحضارات، أو حوار الثقافات " ويقولون إن ما يجب أن يكون بين الدول وبني البشر عموماً في المستقبل هو حوار الثقافات لا صراع الحضارات. وكان المثقفون العرب والمسلمون من أنشط المثقفين للترويج للمصطلح الجديد باعتبار أن هنتجنتون أشار كثيراً إلى أن الحضارة الإسلامية قد تكون أكثر الحضارات عداءً للحضارة الغربية، وتأتي المحاضرة أو البحث الذي نحن بصدده الآن ضمن فعاليات الندوة الدولية الموازية في مهرجان الدوحة الثقافي السابع ٢٠٠٨م في إطار محاولات التكريس للمصطلح الجديد.

فبحثُنا هذا عنوانه: " الفنون الإسلامية والغربية.. صراع حضارات أم حوار ثقافات ؟" بمعنى هل هي صراع حضارات كما يزعم صموئيل هنتجنتون أم حوار ثقافات كما يرى المثقفون العرب والمسلمون؟

يُستعمل مصطلح الفن الإسلامي للدلالة على فنون البلاد الإسلامية، كالفن العربي أو الهندي أو التركي أو الفارسي وغير ذلك، وليس بالضرورة أن يكون الفن الإسلامي في مُجمله

موحداً في الشكل والأسلوب والمضمون لأن ثمة فروقاً متميزة بحسب الأقاليم والعصور، وبحسب التقاليد التاريخية لكل أمة من الأمم التي دخلت في الإسلام .

وليست غايتنا في هذا المقام تتبع تطور الفنون الإسلامية خطوة بخطوة، ولكن أن نقدم عرضاً مختصراً لبعض نماذجه وفروعه، ومن أمثلة تلك الفروع صناعة الخزف الملون والمُزجّج، والصناعات الفخارية التي تطورت عنها نماذج الخزف العربي والقاشاني، وصناعة التحف المعدنية وبخاصة البرونز المشغول بالكتابات الناتئة كالأواني والأباريق والشمعدانات أو الشماعد جمع شمعدان، والأعمال الخشبية التي اكتسبت شخصيتها العربية الإسلامية منذ وقت مبكر حيث اتسم الخشب المطعم بالفسيفساء والصدف وما احتواه من زخارف وكتابات بالروعة والجمال، والعمارة وزخرفتها حيث استخدم الحجر والرخام من قبل الفنان المسلم فأنتج المحاريب وبنى القباب، ورفع المآذن الرشيقة الجميلة، ومن هذه المواد البسيطة تفتق إبداع المهندس والفنان العربي عن بناء أجمل العمائر والصروح والقصور[٥] .

وما لا شك فيه أن الحضارة الإسلامية لم تنتج ما أنتجته من فنون بمعزل عن الحضارات السابقة عليها، حيث من الثابت في تاريخ الحضارات أن بعضها يؤثر في بعض، كما أن الشعوب تتفاعل وتستفيد عادة من المنجز الإنساني الأشمل، ومن ثم فإن المُنتج الفني والإبداعي لا يتبلور بمعزلٍ عن المنتج التراكمي للحركات الفنية السابقة والمجاورة. ولا يعني هذا أن الحضارات السابقةً على الإسلام كانت هي المَعين الوحيد الذي غرف منه الفنانون المسلمون، بل إن الإسلام كدين يُعد مصدر الإلهام الرئيسي لهؤلاء الفنانين. ففي مجال العمارة تأتي الكعبة المشرفة كأول بيتٍ للناس **﴿إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مُباركاً وهدىً للعالمين﴾** (سورة آل عمران الآية ٩٦). فهذه العمارة البسيطة والتي كانت موئل طواف العرب قبل الإسلام منذ ابراهيم الخليل أصبحت قبلة المسلمين يأتون من جهات الأرض الأربع يطوفون حولها في حجهم وعمرتهم، ويتجهون إليها في صلاتهم بأمر من الله تعالى. ثم المساجد حيث أذن الله أن ترفع **﴿في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب والأبصار﴾** (سورة النور الآيتان ٣٦ و ٣٧). فبسبب الوظائف الدينية والمدنية الضخمة التي تؤديها المساجد كان لابد من العناية بعمارتها والإهتمام بزخرفتها ورفع مآذنها، كما كانت القباب والمحاريب والمنابرموضع عناية المهندس والمُزخرف احتراماً للمصلين وتعظيماً لدور هذه العناصر المعمارية في خدمة الدين، حيث استخدموا في بنائها أجود أنواع الأحجار والرخام والمرمر وزينوها بلوحات وزخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة.

وفي مجال التحف المعدنية استلهم الفنان المسلم الروح الإسلامية في تصاميمه من خلال ما ورد ذكره في القرءان الكريم، حيث قال تعالى: **﴿يطوف عليهم ولدان مخلدون. بأكواب**

وأباريق وكأس من معين﴾ (سورة الواقعة الآيتان ١٧و ١٨). وقوله تعالى : **﴿ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا. قواريرا من فضة قدروها تقديراً﴾** (سورة الإنسان الآيتان ١٥ و ١٦). وفي مجال الفرش والمنسوجات استلهم الفنان تصوراته من قوله تعالى في وصف

الجنة : **﴿فيها سرر مرفوعه * وأكواب موضوعة * ونمارق مصفوفة * وزرابي مبثوثة﴾** (سورة الغاشية الأيات من ١٣ إلى ١٦). فالسُررُ جمع سرير، والنمارق هي الوسائد والزرابي المبثوثة هي البسط الفاخرة المتفرقة في المجالس. في مجال النحت والنقش استلهم الفنان المسلم الروح الفنية من قوله تعالى في سورة سبأ مخبراً عن تسخيره الجن لنبيه سليمان : **﴿يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات﴾** (سورة سبأ آية ١٣).

ومن حيث تقسيمات الفنون الإسلامية فقد اعتمد عدد من الباحثين تصنيفاً بحسب تأثير هذه الفنون في الحواس مرتكزين في هذا على القرآن الكريم حيث يقول الله تعالى: **﴿ولا تقف ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً﴾** (الإسراء - آية ٣٦) . فقسموا الفنون إلى فنون سمعية: وهي ما تؤثر في السمع وتلتقطه الأذن مثل الموسيقى والغناء، وفنون بصرية: وتشمل كل ما يؤثر في البصر وتحس به العين وترمقه وتنظره وتطيل النظر إليه مثل فنون الأرابيسك والعمارة والتصوير والنحت والمنمنمات والرسم والتلوين وفن تنسيق الحدائق وفنون سمعية بصرية قلبية تسمعها الأذن وتلتقطها العين ويتأثر بها الفؤاد مثل قراءة القرءان الكريم عملاً بقول الرسول ﷺ «**لكل شيء حلية وحلية القرآن الصوت الحسن**» والفنون المركبة كالغناء والموسيقى التي ترى فيها أثراً دينياً أو شعبياً مثل فنون الحكي كالقص الشعبي والملاحم والمقامات والشخصيات الشعبية، وفنون الحركة وتتضمن بالأساس الرقص الصوفي والفلولكلوري الذي يعبر عن بطولات في حياة الشعوب.

أما بالنسبة للفنون الغربية فهي مصطلح يطلق على كل فن جرى إبداعه على أيدي فنانين غربيين في الدول الغربية، بصرف النظر عن بيئاتها ولغاتها كالفن الإيطالي، والفرنسي، والألماني، والإنجليزي، والأمريكي الخ. ولقد قسم الباحثون الفنون الغربية إلى ستة أقسام هي الدراما - الموسيقى - التصوير - العمارة - النحت - الرقص.

ولا شك في أن الغرب له إبداعاته الكثيرة التي أبهرت أبناء الحضارات الأخرى فراحوا ينهلون من معينها، وينقلون عنها ما يرونه فيها من سمات الجمال والإبهار، ولا نبالغ إذا قلنا أن الفنون الغربية متقدمة الآن بفضل الرعاية والعناية على ما عداها من فنون.

الفصل الأول : أثر الفنون الإسلامية في حضارة أوروبا

هناك شبه اتفاق بين الدارسين على أن تأثير الفنون الإسلامية على فنون أوروبا بدأ مع

عصر الفتوحات الإسلامية، ومن بعد عصر الحروب الصليبية وعن طريق التبادل التجاري، وقد كانت الأندلس نقطة تماس والتقاء بين الحضارتين الإسلامية والأوروبية، حيث أسس العرب فيها تقاليدهم الفنية في شتى مجالات الإبداع كالعمارة، والزخرفة والنحت والخط والتصوير وغيرها من الفنون، وقد نسج الفنانون الأوروبيون على منوال التقاليد الفنية الإسلامية في الأندلس نماذج عديدة من فنونهم. وكان لاستقرار العرب في صقلية ومناطق أخرى من بلاد البلقان دور في انتشار الفنون الإسلامية وانتقالها عبر الغرب.

أولاً - في العمارة :

في مجال العمارة نجد ملامح الفن الإسلامي مرسومة بوضوح على كثير من واجهات العمارات الاوروبية وتتمثل هذه الملامح في النوافذ والأبواب والأقواس والمنحنيات، ويتجلى هذا في عمائر أسبانيا وإيطاليا وفرنسا.

ولم يقتصر الغربيون على نقل ملامح الفن الإسلامي إلى العمارات وحسب بل نقلوه إلى الكنائس والكاتدرائيات وخاصة الأقواس نصف الدائرية وكذلك الأعمدة والتيجان والزخارف، ففي أحد أبواب كنيسة القديس بيير في مدينة ريد بفرنسا نجد تطعيمات زخرفية وتقليد للخط الكوفي[٦]، وعلى باب كاتدرائية (البوي) في أواسط فرنسا أيضاً عبارة (الملك لله) بالخط الكوفي أحد أنواع الخطوط العربية التي يتفنن فيها الخطاطون [٧]

فالعمارة كما قيل منذ القدم هي أم الفنون كما أن المسرح هو أبو الفنون، ذلك لأنها تجمع فن البناء إلى جانب النحت والرسم والخط والزخرفة، وكما أخذت كل الفنون من بعضها فقد أخذ فن العمارة الإسلامي أول الأمر عن الحضارة الهيلنيستية التي كانت سائدة قبل الإسلام في بلدان أوروبا الغربية وأيضاً في شرق البحر الأبيض المتوسط وكل الأماكن التي وقعت تحت نفوذ الأمبراطورية الرومانية، ثم ما لبثت أن تطورت العمارة الإسلامية وأخذت طابعها الخاص الذي يعكس جوهر الفكر الإسلامي[٨].

بعد ذلك أُتيح للحضارة الأسلامية أن تؤدي ما عليها من دين للحضارات التي سبقتها، فأثَّرت الأساليب المعمارية العربية الإسلامية في نظيرتها الغربية خلال العصور الوسطى، إذ أُعجب الحكام والفنانون الغربيون بالحضارة الإسلامية فتأثروا بالعمارة والزخرفة، وليس مثل هذا التبادل الفني غريباً في شيئ فقد اتصل الشرق الإسلامي بأوروبا في العصور الوسطى عن طريق الحضارة الإسلامة التي قامت في الأندلس وجزيرة صقلية التي كان لإشعاعاتها الفضل الكبير على أوروبا في مختلف المجالات الفنية وغيرها وأيضاً عن طريق التجارة وبفضل مشاهدات المسيحيين الغربيين أثناء زياراتهم للمنطقة وخاصة فلسطين وما كانوا

يحملونه معهم إلى أوروبا من التحف الإسلامية، ثم عن طريق الحروب الصليبية التي قامت بين الشرق والغرب، فضلاً عن اتصال الأوروبيين بالدولة العثمانية بعد ذلك.

ومن تجليات تأثير الفنون الإسلامية في فنون الغرب اقتباس الغربيين بعض الأساليب المعمارية من العراق، فمثلاً أرسل الإمبراطور تيوفيلوس سفيراً في القرن التاسع عشر إلى بغداد لدراسة فن العمارة الإسلامي وبنى في العام ٨٣٥م قصراً بالقرب من بوابات القسطنطينية على طراز قصور بغداد وخططت الحدائق على نمط الحدائق الإسلامية. ونرى أثر العمارة الإسلامية واضحاً في كنيسة مدينة سرقسطة التي بنيت في عصر المُدجنين في القرن ١٦م على يد طائفة من المسلمين عملت تحت حكم المسيحيين بعد سقوط الأندلس، وتلك الكنيسة مبنية من الطوب وفتحاتها كلها معقودة أما برج الكنيسة فيشبه تخطيط المآذن في المساجد الأندلسية التي في شمال افريقيا وخصوصاً مأذنة مسجد القيروان، هذا بالإضافة إلى استعمال الطوب في عمل الزخرفة التي على برج الكنيسة كما استعملت المقرنصات.

وظلت الأساليب الإسلامية في أسبانيا باقية في بعض المناطق حتى اليوم خصوصاً في الجنوب حيث استمد منها المعماري الحديث غاودي عناصر فنية مختلفة استخدمها في مبانيه ولا سيما في تزيين الحجرات الداخلية بالإضافة إلى الأشكال الخارجية.

أما العمارة الإيطالية فيمكن مشاهدة التأثير الإسلامي فيها من خلال الأقواس التي تصل جوانب قبة (مونت سانت أنجلو) وفي قصر (روفولو) في رافيلو الذي بني في القرن الحادي عشر وما زالت تفاصيله المعمارية تشهد على أصوله الإسلامية . وتعزى شهرة مدينة بيزا بمقاطعة توسكانيا إلى وجود أكثر المتنوعات المعمارية جمالاً في العالم ومنها برج قبة سيوليتو التي تشبه إلى حدٍ كبير مئذنة سينجر الجولي في القاهرة كما أن قبة وقاعدة كاتدرائية براتو دي ميراكولي تؤكدان تأثير الفن الإسلامي، وفي كازالي مونفيراتي بشمال إيطاليا نجد أن الكاتدرائية في تلك المدينة بها أروقة تحتوي على أقواس مقتبسة أيضاً من قواعد وأصول فن المعمار الإسلامي ويتضح ذلك بمقارنتها بالقبة المقامة فوق الباب الرئيسي لجامع قرطبة الكبير وكان هذا الجزء من الجامع قد بني في النصف الثاني من القرن العاشر إبان الحكم الإسلامي كما تبدو في جنوب إيطاليا التأثيرات العربية فضلاً عن أن أبراج النواقيس هناك في عصر النهضة كانت مقتبسة من أسلوب المآذن المغربية.

كما أُعجب الإيطاليون بظاهرة معمارية جميلة شاعت في القاهرة إبان عهد المماليك وهي تبادل طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون مع أخرى زاهية استخدموها في الواجهات المخططة في المباني الرخامية التي شيدت في بيزا وفلورنسا وجنوه وفي غيرهما من البلاد الإيطالية، ومثل هذه الأبنية المتعددة الألوان موجودة في أقليم الأوفرن وفي كنيسة القديس بطرس بنورثمبتن.

وترك العنصر الإسلامي أثره في العمارة المدنية في صقلية وبشكل خاص في عدد من القصور الصغيرة ذات الغرف العالية الدائرة حول باحة مركزية كانت إسلامية في إلهامها، وأهم هذه القصور قصر يدعى العزيزة في باليومو كما يمكن مشاهدة أثر العمارة العربية الشامية في الحصون التي شيدت للدفاع عن صقلية، فالتصميم والأقواس المدببة وفتحات السهام كلها عربية إسلامية، إلى جانب الحوائط ذات الشكل المربع، ومن صقلية انتشر هذا الطراز العربي للحصون والقلاع الذي اقتبسه الملك فريدريك الثاني أثناء حملته على بيت المقدس إلى جميع البلدان الأوروبية.

أما في فرنسا فإن أكثر الآثار الدالة على التأثر بالفن الإسلامي وبشكل خاص الجامع الكبير في قرطبة هو مدخل كنيسة القديس ميشيل دي أيجوي في مقاطعة لوبوي، والزخرفة المتعددة الألوان على الجدران الخارجية ومدخلها تدل على أنها اقتبست عن الجامع الكبير بقرطبة كما نلاحظ تأثير الفن الإسلامي على العقود الملونة في كنيسة لامادلين في فيزيليه التي أعيد بناؤها بعد أن أتت عليها النيران في العام ١١٢٠م، وهي تعد واحدة من أجمل المباني التي بنيت على هذا الطراز في فرنسا. ويرى الطابع الإسلامي واضحاً في جنوب فرنسا في بلدة بوي وذلك في عقودها المتعددة الفصوص وفي الزخارف التي اشتقت عن الكتابة الكوفية والزخارف المؤلفة من الجدائل وسعف النخيل، كما اقتبس الفرنسيون بعض الأساليب المعمارية من قلاع مصر وسورية ، وجعلوا المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة ، أو جعله ملتوياً، كي لا يتمكن العدو الذي بباب القلعة من رؤية الفناء الداخلي لها، أو أن يصوب سهامه إلى من فيه، ومثال ذلك القصور التي شُيِّدت في فرنسا في القرن الرابع عشر ميلادي فهي قريبة الشبه بالباب الرئيسي في قصر الحير الغربي في دمشق وباب قصر الأخيضر في العراق، فالباب يكتنفه برجان تعلوهما المزاغل والفتحات لرمي السهام أو القار أو الزيت المغلي الذي يصب على العدو المهاجم ، كذلك ترى فتحات المراقبة تعلو الباب والأبراج الصغيرة ، وكذا تشاهد الكرانيش .

ويقول المعماري باتيسيه عن تأثير العرب في العمارة الأوروبية: لا يجوز الشك في أن المعماريين الفرنسيين اقتبسوا من الفن الشرقي كثيراً من العناصر المعمارية والزخارف المهمة في القرنين الحادي والثاني عشر الميلاديين، ألم نجد في كاتدرائية بوين التي هي من أقدس العمائر المسيحية باباً مزيناً بالكتابة العربية؟ أو لم تقم في أربونيه وغيرها حصون وفق الأسلوب العربي ؟ وفي بريطانيا يدل أحد المداخل في مدينة كنيلورث الذي يرجع تاريخه إلى العام ١١٥٠م على أن المهندس المعماري الذي صممه قد زار أسبانيا فرسم قوساً داخل شكل

مستطيل ، ويكاد يكون ثابتاً ان أصل العقود الإنجليزية التيودورية إسلامي، كما قام الإنجليز بتقليد المشربيات الخشبية العربية في القضبان والسياجات المعدنية، كما استخدموا الزخارف الإسلامية بشكل بارز في عمائرهم.

كما يظهر التأثير الإسلامي في بعض العمائر البولندية، حيث تُستخدم المقرنصات وزخارف الأرابيسك ورسوم وريقات الشجر ذات الفصوص الثلاثة، وذلك في الكنيسة الأرمنية في مدينة لوبوف التي يرجع تاريخها إلى النصف الثاني من القرن ١٤ ميلادي ، فضلاً عن استخدام العقود المدببة التي ظهرت منذ القرن ٩ ميلادي في مسجد ابن طولون بمدينة القطائع في مصر ، واستخدام القوط للزخارف الحجرية التي تملأ النوافذ ويركب بينها الزجاج. وفي بلغاريا شيدت العمائر التي تتجلى فيها التأثيرات الإسلامية في تصميماتها وعقودها النصف دائرية، والواجهات ذات السقيفة، مثال ذلك يظهر في دير القديس يوحنا بمدينة ديلا، ويرجع إلى القرن ١٩ ميلادي، وكذلك نرى استخدام القباب كما هي الحال في الطراز العثماني، وكذا استخدام الحجر الملون الأبيض والأسود المعروف باسم الأبلق.

وهكذا يتأكد بالدليل الثابت من تلك العمائر أن الأقواس أصلها عربي إسلامي لأن العرب استخدموها في مسجد أحمد ابن طولون بمصر قبل أن تعرفها أوروبا بخمسة قرون، ويقول العالم المتخصص في فن العمارة بريس: إن المسيحيين أخذوا عن العرب الأبراج الرائعة التي استخدمها الغرب حتى أواخر القرن السادس عشر الميلادي، ومن تتح له زيارة اشبيلية يرى أن القصور والمساكن لا تزال تبنى على الطراز العربي، ويكفي أن يجيء الإعتراف بتأثير فن العمارة العربي على فنون العمارة الغربية من المستشرقين أنفسهم فها هو جوستاف لوبون في كتاب (حضارة العرب) يشيد بهذا التأثير حتى ذهب إلى أن الاوروبيين في العصور الوسطى كانوا يستقدمون فنانين ومهندسين من العرب كما فعل شارلمان على سبيل المثال وكما حدث في بناء الكثير من الأبراج والقصور.

هذه نماذج تشهد على تعاون الحضارات واستلهام الفنانين والمعماريين مظاهر الجمال أياً كان موطنه ، فهذا التعاون في تبادل الطرز الجميلة والرائعة يعتز بها مؤرخو الفنون والعمارة في العالم شرقاً وغرباً.

ثانياً: في الخط

الخط العربي عنصر غير قابل للانفصام عن بقية الفنون الاسلامية الأخرى كالعمارة والزخرفة والتصوير، ولقد افتتن الأوروبيون بجماله في المخطوطات المزخرفة والمذهبة، وتذكر المصادر أن عددا من الفنانين الأوروبيين قام برحلات إلى المغرب ومصر مثل بول كلي الذي تأثر بنماذج الخطوط العربية ونقلها إلى أعماله الفنية ذات الطابع التجريدي، ولوحته بوابة المسجد دليل على هذا التأثير القوي في هذا الفنان وآخرين غيره مثل ماكيه ومواليبه وكذلك النمساوي رودولف سفوبودا في لوحته (جامع الرفاعي). ومن الرسامين الذين استخدموا

الخط العربي بأشكال متنوعة زخرفية دوتشيو وجيوتو وغرالدايو وفراليبوليني في لوحته تتويج العذراء إذ جعل ثياب الناس في اللوحة تزخر بأشرطة من الخط الكوفي .

ويقول محمد حسين جودي إن الخط العربي لم يقتصر استخدامه في أوروبا على الرسم وحسب بل امتد إلى أعمال النحاتين كالنحات فيردكيو الذي تأثر به ليوناردو دافنشي حيث استخدم الأول الخط العربي في تمثاله البرونزي (داود) المحفوظ في أحد المتاحف بأوروبا وذلك على هيئة أشرطة تزخرف حواف الثوب الذي يرتديه النبي داود في التمثال، وعلى كل حال فإن لجمال الخط العربي وأهميته نجد أمماً قد استعارت حروفه في كتابة لغاتها المختلفة كالتركية والفارسية والأردية والكردية والأفغانية.

ثالثا: في الزخرفة

دخلت الزخرفة الإسلامية الفن الأوروبي من خلال استلهام المعماريين الأوروبيين للحروف العربية، حيث يوجد عندهم الكثير من الأفاريز والأشرطة الكتابية بالحروف العربية، كما استخدم كبار الرسامين نماذج زخرفية إسلامية في لوحاتهم، ومن هؤلاء رمبرانت وبيكاسو ودافنشي، وقد انتشر في أوروبا بفضل الفن الإسباني طراز خاص من الزخرفة عرف بالموريسك Mauresques والذي يقترب كثيراً من الأشكال النباتية والتوريقات والتفرعات الشرقية، ونجد هذه التوريقات في فن السجاد الذي تطور فيما بعد في أوروبا بفضل ما وصلها من السجاد القادم إليها من الشرق، كما نجد هذه الزخارف على أبواب بعض القصور في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا [٩]. والتوريقات النباتية والتشكيلات الهندسية قد استهوت كبار فناني أوروبا مثل ليوناردو دافنشي الذي كان كثير الإهتمام بالزخرفة العربية والأرابيسك وكذلك الفنان الفرنسي ماتيس ، كما تأثر الصناع الأوروبيون سواء المعماريون منهم أم صناع الخشب بالزخارف العربية التي ظهرت واضحة على أبواب الواجهات والأبواب والأفاريز[١٠].

رابعاً: في فن المخطوطات

فن تزويق المصحف الشريف خصوصاً على صفحتي سورة الفاتحة وأول سورة البقرة يعتبر قمة ما أبدعه المسلمون في حقل الفنون ، وقد حمل المسلمون الفاتحون نسخاً من المصحف الشريف لا تزال محفوظة في متاحف أوروبا ، كانت تشكيلاتها الزخرفية وأسلوب تلوينها وتذهيبها مصدر إلهام للفنانين الأوروبيين ظهر واضحاً على صفحات الكتب في الغرب. كما أن زخرفة أغلفة الكتب والمجلدات وحفرها بالحروف الغائرة وتذهيب العناوين وأسماء المؤلفين

من خلال إذابة صفائح ذهبية في الفراغات الناتجة عن ضغط الزخارف وكبسها هي فن عربي إسلامي جرى ابتكاره في قرطبه وانتقل إلى صقلية والبندقية.

خامساً: في التحف

لقد أُعجب الأوروبيون بدقة صناعة التحف التي أبدعها المسلمون حيث عكست قدرتهم على الإبداع والخيال الخصب ودقة العمل من خلال مجموعات كثيرة من التحف الخزفية الفخارية والزجاجية والخشبية والعاجية والمعدنية، منها الأباريق والصحون والزمزميات والمشكاوات والأبواب والمقاصير والمنابر والمسارج والأقمشة الثمينة والسجاد.

ولقد حمل التجار المسلمون هذه التحف الثمينة إلى أسواق أوروبا في العصور الوسطى وأقبل على شرائها الملوك والأمراء والأثرياء مما جعل الصناع الأوروبيين يبدأون في تقليدها ومحاكاتها، ويطوفون بها في بلدان أوروبا، وهكذا استقبلت أوروبا هذا الفن العربي الإسلامي، ولقى مزيداً من الإنتشار، وادخلت عليه أساليب مُستحدثة ذات مضمون جمالي مما نتج عنه تماذج الفن العربي الإسلامي من جهة والفن الأوروبي من جهة ثانية.

ومن أهم هذه الأعمال الإسلامية التي غزت الغرب وأثرت في حضارته التحف الزجاجية والمعدنية وكانت عبارة عن مزهريات وأوان وأكواب وأباريق مميزة بألوانها الذهبية والزرقاء والحمراء والبراقة تستجلب من مصر ودمشق .

سادساً: في مجال المعادن

حقق المسلمون تقدماً واضحاً في صناعة المعادن أبهرت الغربيين وجعلتهم يقتبسون من هذه الصناعات المعدنية أشكال الأباريق البرونزية النحاسية، وكانت المشغولات المعدنية تلقى رواجاً كبيراً في بلاط ملوك أوروبا وأمرائها، واشتهرت البندقية بانتاج تحف نحاسية في القرن الخامس عشر استوحى فيها الصناع الأساليب العربية في الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية والآدمية، واتبع الأوروبيون الأسلوب المماثل ذاته لأسلوب التكفيت الإسلامي وهو قلب التوريقات والزخارف ظهراً لبطن وبطناً لظهر، واستبدلوا الأسلاك الفضية التي كانوا يستخدمونها في التحف بلدائن زجاجية من المينا المزخرفة[11].

سابعاً: في مجال النسيج

ذاعت في أوروبا شهرة واسعة للمنسوجات الإسلامية التي كانت تنتجها دور الطرز العربية

المميزة بجمالها وفخامتها وجودتها المنقوشة بخيوط من الذهب والفضة والتي كان منها ما يلائم الأجواء الحارة والأخرى الباردة أو المعتدلة. وأخذت مصانع النسيج في أوروبا تنسج على منوال المنسوجات الحريرية الفاخرة ، فضلاً عما تم استيراده من المدن العربية.

ويعود الفضل في انتشار المنسوجات العربية في أوروبا إلى المصانع التي أقامها العرب في صقلية، ومنها تعلم الإيطاليون أسرار صناعة النسيج ونقلوها إلى كافة المدن الإيطالية فاتسمت تلك المنسوجات الإيطالية في القرن الرابع عشر الميلادي بالزخارف الشرقية والكتابات العربية.

وجاء في كتاب " أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية" الصادر عن مكتب اليونسكو في القاهرة عام ١٩٧٨م أن كثيراً من أسماء الأقمشة في اللغات الأوروبية والمتخذة للتمييز بين أنواع الأقمشة مشتق من أسماء بعض المدن الإسلامية التي كانت مشهورة بصناعة النسيج مثل فستان Fustian مشتق من الفسطاط، والدامسقي Damascus مُشتق من دمشق، والموسليني أو موسلين مأخوذ من الموصل، والبكدادنيو مشتق من بغداد، وكذلك الجرانادين أي الغرناطي، والتابي مُشتق من العتابية وهي منطقة في بغداد.

أما السجاد فشأنه شأن الأقمشة والنسيج، إذ كانت القطع الرائعة من السجاد المصنوع في البلاد الإسلامية وخاصة بلاد فارس تغزو القصور الأوروبية، ولو أمعنا النظر في لوحات كبار الرسامين الغربين نجد أن لوحاتهم قد اشتملت على مقاطع من السجاد الإسلامي، ومع تطور الصناعة في إيطاليا وهولندا على وجه التحديد ظل الطابع العربي الإسلامي في زخرفة السجاد قائماً [١٢].

الفصل الثاني: أثر الفنون الغربية في حضارة المسلمين

الدارسون للفن الإسلامي يلاحظون انفتاحه على البشرية وثقافاتها المتنوعة، لذلك فإنه قد استوعب جميع فنون العالم، حيث أخذ من الفن الفرعوني (المصري القديم) وقد اشتهرت به المعابد المصرية القديمة ، ومن بلاد ما وراء النهرين واشتهرت به الحضارة السومرية والبابلية والأشورية، والفن الإغريقي القديم، وكذلك الفن الروماني (إيطاليا القديمة) وقد حمل سمات ومميزات الفنون الإغريقية والرومانية مع فنون بلاد الشام وفارس ومصر ، والفن الساساني (الفارسي القديم) حيث تميزت الفنون المعمارية بالعمائر والبنايات الضخمة ذات الأعمدة الرخامية والحجرية.

وفي الإسلام "الحكمة ضالة المؤمن أينما وجدها التقطها" فالفنان المسلم المفترض فيه أنه

ينهل من معين الجمال أياً كان موطنه وأيا كان زمانه، وفي هذا الإطار اهتم المعماريون والأثريون والرسامون المسلمون بالفنون الغربية ونقلوا عنها ما أضاف وأفاد الفن الإسلامي أو الحضارة العربية الإسلامية .

١- في مجال العمارة :

تعرضت الدول العربية والإسلامية إلى السيطرة الغربية فترة غير قليلة، ارتبطت خلالها بنظم الغرب وأساليبه في الحياة، كما تأثرت كثيراً بالتقدم العلمي والتكنولوجي للغرب الأمر الذي ترك آثاره بمقادير متباينة في القطاعات المختلفة ومنها قطاع العمارة. ولعل من أهم الأمثلة التي توضح نقل المعماريين العرب والمسلمين للعمارة الغربية مواد البناء الحديثة. فالمسلمون كانوا يستخدمون مادة الطين في بناء مساكنهم لأنها كانت الملائمة لبيئتهم ، فضلاً عن كونها إقتصادية في نفس الوقت ، لكن المهندسين والمعماريين العرب والمسلمين نقلوا الخرسانة المسلحة من موطنها الأصلي أوروبا وأمريكا، ولقد دار جدل كبير حول هذه المسألة فالمنحازون لتراثهم العربي والإسلامي نددوا بمواد البناء الجديدة عليهم المتمثلة في الخرسانة المسلحة والحديد حيث يرون أن الإسهاب في استخدامها يسبب مشاكل بيئية واقتصادية خصوصاً موضوع أنقاض ومخلفات الخرسانة وعملية دفنها التي أدت إلى مشاكل عديدة لإحتوائها على مواد كيميائية تفسد التربة وتلوث البيئة ، فضلاً عن أن علم الطاقة الحديث أثبت ان هذه المواد تسبب الكثير من الأمراض الخطيرة. غير أن المنحازين لها أنكروا هذه الإدعاءات وأفادوا بأن الخرسانة ما هي إلا مواد طبيعية مستخرجة من الجبال والصخور ومكونة من الأسمنت والزلط والرمل، وأنها تعني التقدم بينما الطين يعني التخلف(١٣) .

لكن لندع هذا الخلاف جانباً ونُقِّر بأنه لا يمكن لعاقل إنكار مزايا الخرسانة المسلحة في تقوية دعائم وأسقف العمائر، وإذا ثبت علمياً خطورتها فلنفكر بشكل جدي في ابتكار مواد بناء أخرى لتكون بديلاً مناسباً للخرسانة أو نفكر بطريقة نعالج بها المشاكل الناجمة عن استخدام الخرسانة في عملية البناء، ولن تكون هذه المهمة بالتأكيد سهلة خصوصاً في البداية حيث لن يقبل أفراد مجتمعاتنا ببديل للخرسانة بسهولة ، وستنشأ خلافات جديدة كالعادة وتظهر آراء تدافع عن الخرسانة .

أيضاً مما أخذه المعماريون المسلمون والعرب عن نظرائهم الغربيين نظام الأسقف المائلة ، حيث أصبحنا نرى في مدن العالم الإسلامي البنايات ذات الأسقف المائلة والمنحدرة بجوار الأخرى ذات الأسطح المستوية، ولقد أصبح هذا الشكل بمرور الوقت مألوفاً ومقبولاً ومما أخذه المسلمون عن الغرب في مجال العمارة أيضاً نظام الأبراج الزجاجية شاهقة الإرتفاع التي

غـزت المدن الإسـلاميـة، حـتـى تلك التي ظلت مـحـافظة على الطراز العـربي الإسـلامي في عمارتها لوقت طويل بدأت في إدخـال هذه الأبراج جنباً إلى جنب مع المباني المكعبة البسيطة ذات الأسطح المستوية المعروفة لدينا ولدى أجدادنا، ويؤكد هذه الحقيقة تلك الابراج الشاهقة في مـدينـة المسلمين المقدسـة مكة والتي نراهـا مـجـاورة لبيت الله العـتيـق الذي بناه نبـي الله إبراهيم مكعباً فسمي بالكعبة[١٤].

٢- في مجال الرسم :

لا شك في أن مناهج كليات الفنون الجميلة والتطبيقية في الجامعات العربية والإسلامية قد تأثرت كثيراً بمناهج نظيراتها في الجامعات الأوروبية فطلابها قد درسوا مدارس الغرب الفنية على اختلاف أنواعها ومشاربها الإيطالية والفرنسية والإنجليزية والألمانية وحتى الأمريكية جنباً إلى جنب مع المدارس الفنية العربية والإسلامية.

ولقد كانت ولا تزال حياة وأعمال كبار الرسامين الغربيين من أمثال دافنشي وبيكاسو وفان جوخ ورامبرانت وسلفادور دالي مقررة على طلابنا ويدرسها لهم أساتذة عرب ومسلمون ذلك لأن الفنانين عموماً بصرف النظر عن جنسياتهم ودياناتهم يهمهم استنباط الجمال أياً كان مصدره والأخذ به في أعمالهم.

٣- في مجال الآثار:

مما تأثر به العرب والمسلمون من فنون الغرب ومناهجه في الإستكشاف طرق التنقيب عن الآثار، حيث لا توجد دولة عربية أو إسلامية تقريباً إلا نجدها قد استضافت بعثات أوربية وخاصة من فرنسا وبلجيكا والدانمارك للتنقيب عن الآثار فيها ، وقد نجح أفراد تلك البعثات في استكشاف الكثير من القطع الأثرية التي عجز أبناء الحضارة أنفسهم عن التوصل إليها . ولقد نظم العديد من الدول الإسلامية بعثات دراسية لأبنائها كي يتدربوا ويدرسوا بالخارج في هذا المجال ، ونقل هؤلاء المبتعثين الطرق والمدارس الغربية إلى بلادهم ، وقد أفادت هذه الطرق كثيراً في كشف جوانب مجهولة من الاثار والفنون المندثرة تحت الركام كالقطع الفخارية والمسكوكات النقدية والمشغولات

اليدوية ، بل وفي كشف مدن كاملة ذات حضارات كانت قد سادت ثم أبيدت. وطرق التنقيب هذه التي أخذناها عن الغرب لم تكن معروفة لدينا من قبل، ولولاها لظل جزء غير قليل من تاريخنا مندثراً في باطن الأرض[١٥].

٤- في مجال التصميم :

قبل أن نستطرد في الحديث حول تأثير فن التصميم في الغرب على الحضارات غير الغربية بما فيها الحضارة الإسلامية والعربية نلقي الضوء على تاريخ تعامل الغرب مع الفن من وجهة نظر بعض الباحثين المسلمين.

يقول بعض الباحثين المسلمين إن إشكالية الفن المتحفي، أي ذلك الذي يعزل في المتاحف والأماكن المغلقة هي إشكالية غربية في الأساس. وأن الثقافة الإسلامية لا تفرق بين الفنون الجميلة المتحفية والفنون الحرفية، أي التي ينجزها الحرفيون من أرباب الصنائع المختلفة . والأساس في المتحفية العزل، والعزل أحد مناهج الحضارة الغربية للتعامل مع الفن (التصنيف ثم العزل) وهناك نوعان من العزل، الأول: عزل المكروه الآخر عن الأنا المحبوب، هذا العزل الذي يتجلى في السجن والعيادة ، ويتجلى في تصنيف البشر كأمم راقية وأخرى همجية، أما النوع الثاني: فهو عزل الجميع المحبوب (الأنا) عن الآخر المكروه البغيض، بوضعه في المتاحف وحدائق القصور، فالمتحف إذن هو سجن الجمال الذي يراد إبعاده عن الاخر البغيض الذي لا يقدره، وهذا التصنيف للفن لدى الغرب ليس إلا استقراء لرؤية الكون الإغريقية التي قسمت البشر إلى برابرة وآلهة ، أي غيري متخلف وأنا متفوق .

وفي رأينا أن هذه النظرة من قبل بعض الباحثين العرب والمسلمين لتعامل الغرب مع الفن هي نظرة فلسفية خاصة بأصحابها، تقوم على سوء الظن المُعشش لدى البعض تجاه الغرب بسبب مواقف تاريخية معينة اتخذها الغربيون إزاء الأخرين . لكن إنشاء المتاحف لحفظ الفنون فيها، أو اقتناء الفنون في قاعات وحدائق القصور لا يمكن أن ينظر اليه على أنه عزل للجمال، بل العكس تماماً يمكن أن ينظر إليه على أنه محافظة على هذا الجمال ورفعة الفن، بدليل أن المتاحف في كل أنحاء العالم مفتوحة أمام الناس بمختلف طبقاتهم وأوطانهم وبرسوم رمزية تستخدم في تطوير هذه المتاحف وتحسين طرق عرض المقتنيات بها . لنتخيل مثلاً عدم وجود متاحف بالعالم ، ماذا تكون النتيجة ؟ النتيجة بلا شك إتلاف الأعمال الفنية وضياع جزء كبير من جهود وحياة الأمم والشعوب.

ولو كان العزل المتحفي مدرسة غربية صرفة ما انتشرت المتاحف في العالم الإسلامي هذا الإنتشار الواسع، ولا كانت كل دولة تفخر الآن وتعتز بما لديها من متاحف، حيث أن كثرتها دليل على الثراء الفني والتاريخي. ولو حاولنا الآن عقد مقارنة لوجدنا أن الفنون الغربية هي أكثر الفنون حضوراً في الأماكن التي يرتادها عامة الناس كالأسواق والطرقات حيث توجد الجداريات المختلفة، ولنأخذ مثالاً في مجال تصميم أساليب الحياة الحديثة من فرش وأدوات منزلية، وأجهزة كهربائية وإلكترونية، ووسائل إتصال ومواصلات، وأزياء وأثاث، يلاحظ أن الطابع الغربي هو الغالب عليها . إن السيارات التي تسير في شوارعنا، والقطارات

التي تربط بين مدننا، والطائرات السابحة في أجوائنا، وأجهزة الموبايل التي نحملها معنا والأجهزة التليفزيونية التي نقتنيها في بيوتنا، وغيرها كثير يغلب عليها الطابع الغربي من حيث الصناعة والتصميم، وهذا يدحض مقولة أن الفن الغربي تاريخياً قائم على العزل (١٦).

٥- في مجال الأوبرا والأوبريت والمسرح

الأوبرا، الأوبريت، المسرح، الموسيقى، الغناء من الفنون السمعية البصرية التي تعتبر من أكثر الفنون صعوبة وأحسنها إمتاعاً وانتشاراً، وبداية الأوبريت بشكله الحالي كانت في القرن السادس عشر حيث تشكلت في فلورنسا جماعة الأصدقاء من الموسقيين والشعراء بهدف إحياء المسرحية اليونانية القديمة، ومعرفة كيفية استخدام الإغريق للموسيقى والغناء بمصاحبة التمثيل، وكان من بينهم المؤلف الموسيقي والمغني فينشنسيو غاليلي والد العالم الفلكي الكبير غاليليو(١٧).

وشهد عام ١٦٠٠ عرض مسرحية يوريديتشي التي كتبها الموسيقار الإيطالي بيري، وعرضت في احتفالات زواج هنري السابع ملك فرنسا من الأميرة الإيطالية ماريا دي ميديتشي، وتدور حول قصة أورفيوس المغني البارع وزوجته الحسناء يوريدتشي التي تموت بلدغة ثعبان فيتبعها زوجها إلى عالم الموتى، وهناك يناشد حراس وادي الموتى بغنائه وعزفه إعادة زوجته إليه فترق له القلوب ويعطونه زوجته بشرط ألا ينظر إليها حتى يصل إلى عالم الأحياء في الدنيا ، لكنه يخل بالشرط فتعود مرة أخرى إلى وادي الموتى، وجرى تعديل النهاية بعد ذلك لتكون نهاية سعيدة. وفي عام ١٦٠٧م قام كلوديو مونتفيردي بإخراج عمله الأوبرالي الأول (أريانا) ثم أتبعه عام ١٦٠٨م بتأليف أوبرا (أورفيوس).

وفي الإستعراض التاريخي الذي قدمه الباحث والناقد السوري عبد الفتاح قلعة جي لهذا الفن بجريدة الفنون الكويتية التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كل شهر ذكر أن فن الدراما الموسيقية الغنائية انتقل من إيطاليا إلى إنجلترا، ومع بداية القرن الثامن عشر بدأت ترجمة بعض الأوبريتات الإيطالية إلى الإنجليزية ، إلى أن جاء الموسيقار الألماني جورج فريدريك هيندل عام ١٧١٠ إلى هانوفر مديراً لفرقتها الموسيقية، وكان قد درس الأوبرا الإيطالية في إيطاليا وأخرج في البندقية أوبرا (أجريبينا) واستقر هيندل في لندن وتعصب للأوبرا الإيطالية، وقدم عام ١٧١١م أوبرا (رينالدو) التي تميزت بألحانها الأخاذة ومناظرها الساحرة، وأخذ فن الأوبرا ينتقل من مهده الأول في إيطاليا إلى باقي أنحاء العالم، وكان أول مسرح أقيم للتمثيل بالعالم الإسلامي في القاهرة على يد الحملة الفرنسية التي جاءت إلى مصر في عام ١٧٩٨، وكان هذا المسرح مصدر الهام الكثير من الشعراء الذين كتبوا

مسرحيات غنائية مثل أحمد شوقي مؤلف مسرحيات مصرع كليوبترا سنة ١٩٢٩م، ومجنون ليلى سنة ١٩٣١م، وقمبيز سنة ١٩٣١م أيضاً ، وعلي بك الكبير سنة ١٩٣٢م ، أميرة الأندلس سنة ١٩٣٢م، وعنتره في نفس العام، ثم مسرحية الست هدى . وتطور هذا الفن في مصر إلى أن افتتحت أول دار أوبرا بالوطن العربي في القاهرة (١٨).

في القرن التاسع عشر شهدت دمشق وحلب وبيروت قدوم فرق إيطالية وفرنسية تعرض مسرحيات غنائية، وكانت هذه مرحلة جديدة على طريق تأثر الحضارة الإسلامية بالفن الأوبرالي الغربي، حيث أقدم أبو خليل القباني بعد مشاهدته للعروض الغربية على تقديم عروض مسرحية بسيطة في القاهرة ودمشق منها : ناكر الجميل، أنس الجليس، ولادة أو عفة المحبين، هارون الرشيد مع الأمير غالب بن أيوب، قوت القلوب، ولقد استهوت الأعمال الأوبريتية الفنان المسرحي والجمهور معاً أكثر من الأوبرا ، وعلى الرغم من أن ما جاء به القباني فن لا تتوفر فيه شروط الأوبريت تماماً بمفهومها الغربي فإنه قدم مطبخاً عربياً إسلامياً للأوبريت فيه الأناشيد والموشحات الدينية ورقص السماح الذي كان يؤديه الرجال فقط أثناء حلقات الذكر في زوايا ومساجد الصوفيين، وسمي برقص السماح لأنه كان الرقص المسموح به في الأوساط المحافظة حيث يتسم بالحشمة والأدب والبعد عن المجون والخلاعة.

وعلى خطى أبي خليل القباني سار تليمذه الشيخ سلامة حجازي وفرقته وقدم مسرحيات يتخللها الغناء منها: (شهيدة الغرام، والبرج المائل، وروميو وجولييت)، مع ملاحظة أن روميو وجولييت مسرحية كتبها شكسبير سنة ١٥٩٥، وأخرجها في شكل أوبريت المخرج والموسيقي الفرنسي هكتور برليوز سنة ١٨٣٩، ثم مواطنه الموسيقي شارل غونو سنة ١٨٦٧، وتقديم فرقة الشيخ سلامة حجازي لمسرحية روميو وجولييت يعتبر تعاوناً بين الغرب والعرب في مجال فن المسرح أو الأوبريت.

جاء بعد ذلك الفنان سيد درويش ليقدم أوبريتات (شهرزاد، البركة، العشرة الطيبة)، ومن قبل الموسيقار الحلبي كميل شمبير (١٨٩٢-١٩٣٤) الذي بدأ دراسة الموسيقى في مدينة حلب ثم تابع دراسة الموسيقى الغربية في إيطاليا، واشتغل في الأوبرا بأمريكا، ثم عاد إلى حلب ورحل إلى مصر سنة ١٩١٤م، وترأس فرقة نجيب الريحاني وكتب له ثلاث مسرحيات بأسلوب الأوبريت عبارة عن كوميديا غنائية منها: (حمار وحلاوة) سنة ١٩١٨ و(على كيفك) سنة ١٩٢٠ ثم اتصل بأمين عطا الله وكتب له عدداً من الأوبريتات، ويختلف مسرحه عن مسرح أبي خليل القباني في أنه درس الأوبريت دراسة علمية وميدانية في البلد التي ولد فيها هذا الفن وهي إيطاليا، فضلاً عن أن الموسيقى والغناء لديه هما الأساس في العرض، ومن مسرحياته الغنائية: (الفنون الجميلة ، عقبال عندكم ، الغريب البائس، شهر العسل، النونو).

في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين أسس كل من الشاعر عمر أبو ريشة والموسيقيين

علي الدرويش وأحمد الإبري النادي الموسيقي، وكان درة أعماله تقديم أوبريت ذي قار عن مسرحية عمر أبو ريشة المشهورة، وقد تابع الشاعر عمر أبو ريشة كتابة المسرحيات الشعرية والغنائية فصدر له أوبريت الطوفان وأوبريت عذاب، وفي أواسط الأربعينيات من القرن الماضي نشط المسرح الغنائي في حلب وقدمت فرقة دنيا التمثيل ثلاث مسرحيات غنائية هي الكارثة عام ١٩٤٥، والثانية هي ألحان ودموع والثالثة بعنوان التضحية، وهكذا نشط هذا الفن على أن التجربة التي استمرت أكثر من غيرها كانت على يد الأخوين رحباني عاصي ومنصور في لبنان، ولا توجد دولة عربية أو إسلامية تقريباً الآن إلا وتقدم هذا الفن على الأقل في المناسبات الوطنية والمهرجانات الثقافية، وهنا في دولة قطر درج المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث على افتتاح مهرجان الدوحة الثقافي بأوبريت غنائي بنكهة الفولوكلور القطري ، ففي الدورة الخامسة للمهرجان سنة ٢٠٠٦ جرى افتتاحه بأوبريت (مي وغيلان) قصة من التراث تطوير وإخراج عبد الرحمن المناعي ، وهي حكاية تداولها الناس في قطر منذ القدم وجاءت على لسان الكثير من الرواة ووثقت من قبل الباحثين ، في مجال الحكايات الشعبية ودارت أحداثها في منطقة خور المهاندة حيث كان هناك رجل اسمه غيلان يملك عدداً من سفن الغوص، وظل غيلان يعمل دون منازع حتى ظهر له منافس قوي متمثل في (مي) وهي إمرأة ورثت المعرفة بالبحر واللؤلؤ عن والدها، كانت شجاعة لديها سفن كثيرة ورجال أشداء لهم دراية بفنون البحر وأحواله، وعندما تتجاوز سفينة (مي) سفينة (غيلان) يشير لها بحزن قائلاً : القلص يا مي، ويعني أن تمده بحبل لتسحب سفينته خلفها، فكانت ترد عليه هازئة : القلص في رؤوس المجاديف وفي تلك الأيام كانت وسيلة الإبحار لمغاصات اللؤلؤ المراكب التي تسير بالتجديف. ضاق غيلان بمنافسة مي وتحديها له ، وذات يوم جلس شارداً يفكر فيما آل إليه حاله فرأي جرادة تطير أمامه فأمسك بها وأخذ يفكر في مقدرتها على الطيران، ومن هنا جاءته فكرة صنع شراع مثلث يحمله قبل غيره لمغاصات اللؤلؤ. هذا الأوبريت يروي حكاية شعبية قطرية، في نسيج غنائي موسيقي يمزج عراقة الماضي بزهو الحاضر وحلم المستقبل[١٩]. وللإبهار والنجاح الذي حظي به الأوبريت جماهيرياً كرر المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث التجربة في مهرجان الدوحة الثقافي السادس ٢٠٠٧، حيث قدم في حفل الإفتتاح أوبريت (بر وبحر) تأليف وإخراج سعد بورشيد، وقصة هذا الأوبريت تمزج بين عنصري الأصالة في قطر (البادية والبحر)، حيث يحب شاب من البادية إبنة أحد النواخذة ويتقدم للزواج منها ، ولكن يجد معارضة من ابن عمها، الذي يحاول عرقلة مشروع الزواج متحدياً إبن البادية قائلاً له : إن هذه ابنة نوخذة وصداقها ليس كأي صداق إنه دانه في قاع البحر وعليك الغوص والعثور عليها ، ظناً أن هذا أمر مستحيل على ابن البادية كونه عاش في البادية ولا علاقة له بالبحر ، لكن الحبيب يقبل التحدي ويصارع أهوال البحر وأمواجه كأمهر غواص ويعثر على الدانة ليقدمها صداقاً لحبيبته، مبرهناً على قوة الإرادة والعزيمة عند أهل البادية.

هذا الفن الجميل فن الأوبريت جاء إلينا من الغرب وألفناه ونسجنا على منواله قصصاً من بيئاتنا، وهذا إن دل على شيئ فإنه يدل على أن الفنون قد تجاوزت مرحلة الحوار بين الثقافات إلى مرحلة التعاون والتلاقح والتفاعل.

الفصل الثالث : دور الفن الإستشراقي في حوار الثقافات

الفن الإستشراقي هو طراز من الفن الغربي اتخذ من الشرق موضوعات له، ومع أن للإستشراق جذوراً في الأدب الأوروبي فمن الأرجح أن تكون الأحداث التاريخة هي السبب الرئيسي في انتقال العديد من الرسامين والمستكشفين الأوروبيين إلى عالمنا نحن أهل الشرق وخاصة الدول الإسلامية والعربية. وكانت أولى هذه الأحداث الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت التي بدأت عام ١٧٩٨م واستمرت حتى عام ١٨٠١م حيث لم تكن مجرد حملة عسكرية، بل كانت استكشافاً علمياً أيضاً. فلقد اصطحب نابليون معه هيئة للعلوم والفنون جمعت ١٦٥ مهندساً وعالماً ورساماً، وكان مما جهزت به هذه الحملة مطبعة حروف عربية وهي أول مطبعة أقيمت في مصر وتعرف اليوم بمطبعة بولاق، وتم فيها طبع العديد من الكتب والمجلات.

ولقد قام علماء الحملة بتأليف كتاب (وصف مصر) الذي كان خلاصة العمل المشترك لهؤلاء العلماء الذين اصطحبهم نابليون، ويرى البعض أن هذا الكتاب الفريد من نوعه واحد من أروع الكتب التي طبعت على الإطلاق، بما حواه من لوحات فخمة ووصف أمين شامل لواقع القطر المصري[٢٠]. ولقد أنشأ الفرنسيون في مصر أيضاً مجمعاً علمياً على غرار المجمع العلمي الفرنسي، وقد صدر الأمر بتأسيس ذلك المجمع في ٢٢ أغسطس / آب ١٧٩٨م، وُجعل شعاره (التقدم والإتحاد)، أي العمل على تقدم وتطور البحوث العلمية في مصر، والسعي إلى إدماج الثقافة الشرقية في الثقافة العلمية الغربية، وبمعنى أوضح كان هذا المجمع مؤسسة تعمل على تفعيل حوار الثقافات، وكانت المواد التي يتناولها أعضاء هذا المجمع بالدراسة والبحث الرياضيات، والطب، والعلوم الإقتصادية، والفنون، والآداب، والموسيقى، ونص أمر التأسيس على أن ينشر المجمع أبحاثه مرة كل ثلاثة أشهر، كما سعى المجمع إلى تأليف لجنة للتنقيب عن الآثار، وأنشأ مكتبة تحوي أنفس الكتب التي جلبها الفرنسيون من أوروبا وتلك التي حصلوا عليها من مساجد القاهرة وبيوت المماليك ، وكانت هذه المكتبة تفتح أبوابها كل يوم لإستقبال طلاب العلم[٢١] .

ومن الأحداث التاريخية التي جذبت فناني الغرب إلى عالم الشرق انتفاضة بلاد اليونان ضد الهيمنة العثمانية عام ١٨٢١م، تلك الإنتفاضة التي أفضت إلى إعلان استقلال اليونان

عام ١٨٣٠م، وإلى تخفيف التوتر بين الإمبراطورية العثمانية وأوروبا، وشيئاً فشيئاً أدى تعزيز التبادل الدبلوماسي والإقتصادي بين الأتراك والأوربيين وكذلك المشاركات الفنية التركية في المعارض العالمية في باريس ولندن وفيينا إلى إلقاء الضوء على روعة العمارة الإسلامية وسمو عقيدة المسلمين، وعندها أصبح كل من الدين والثقافة والعمارة الإسلامية موضوعاً للرسم الإسستشراقي[٢٢].

ولقد ارتبط فن الإستشراق بمناطق جغرافية ثلاث، المنطقة الأولى ضمت مصر وسوريا وفلسطين ولبنان وكانت هي الوجهة الرئيسية للمستشرقين لأنها منبع لأحداث تاريخية هامة، وكانوا يعتبرون السفر إليها الرحلة الكبيرة التي لا بد لكل رسام القيام بها، وعادة ما كانت هذه الرحلة تقود خطى الفنانين إلى روما وأثينا. أما الإمبراطورية العثمانية فقد كانت المقصد الثاني بفضل شهرة القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية البيزنطية التي صار اسمها اسطنبول، حيث نالت سمعة السلاطين وحريمهم، وكذلك غنى الأسواق وعظمة القصور والأوابد التاريخية قدراً من الشهرة استثار المُخيلة الفنية لهؤلاء الرسامين، وكانت اسطنبول تعد جغرافياً وتقليدياً نقطة التماس أو الإلتقاء بين الشرق والغرب، فقد كانت قطباً جاذباً للثقافة الشرقية يحاكي البندقية التي كانت قطباً للثقافة الغربية، وقد نالت اسطنبول هذه الشهرة بفضل ارتباطها ببيزنطة القديمة، تلك المدينة شبه الأسطورية التي كان كل رحالة يحاول التماس أثرها في اسطنبول المعاصرة له.

أما الوجهة الثالثة للرسامين المستشرقين فقد كانت أقطار الشمال الإفريقي أي المغرب والجزائر وتونس، ولقد سهل غزو الفرنسيين للجزائر عام ١٨٣٠م انتقال هؤلاء الرسامين إلى المنطقة، وكان بعضهم ضمن البعثات العلمية والإقتصادية والعسكرية من أجل اكتشاف المغرب والجزائر وتونس وصمود مدنها القديمة على مدى الزمن. ولقد ساعد طول أمد الإمبراطورية الإستعمارية الفرنسية على تفسير النفوذ الفني في هذه البلدان خلال قرن ونصف تقريباً، وثقل الشخصيات الثقافية التي زارتها، فمن جملة الشخصيات البارزة في دنيا الفن الإستشراقي التي زارت الجزائر بيكاسو، وماتيس، ورينوار، وماكنتوش، وكيلي. ورغم قصر فترة إقامة معظمهم في هذه المنطقة فقد كان استيعابعم وتأثرهم بما شاهدوه عميقاً، ولابد من ذكر مثالين بارزين على هذا الإنجذاب إلى المغرب العربي أولهما جاك ماجوريل الذي أمضى معظم وقته في المغرب يرسم المدن الجميلة بجبال أطلس، ولعل عمله كان أهم سمات الرسم الحديث في الحركة الإستشراقية، وأما المثال الثاني فهو إيتيان دينيه الذي كان يجيد اللغة العربية بطلاقة واعتنق الإسلام وأدى فريضة الحج واتخذ لنفسه اسماً جديداً هو الحاج ناصر الدين ديني، ولقد أقام في بلدة بوسعدى بجنوب الجزائر، حيث لم يتوقف عن تصوير الحياة اليومية للجزائريين ثم ما لبث أن تبنى ثقافتهم وأخذ يدافع عن قضيتهم، وفي مسيرته

بدءاً من الإفتتان الأول بالشرق وانتهاءً بالاندماج الكامل في هذه الثقافة الغريبة عنه يعتبر دينيه واحداً من أفضل الأمثلة على التعبير المطلق والأمين عن الشرق[٢٣].

كانت الرحلة صوب الشرق مرهقة ومحفوفة بالمشقة مع ما يُعرض فيها من أخطار وأمراض فضلاً عن فداحة كلفتها وعدم وجود مسالك موثوقة للسفر، وعادة ما كانت الرحلة تبدأ من أحد موانئ البحر المتوسط بالبحث عن مركب مبحر إلى شمال إفريقيا أو الإسكندرية أو الشاطئ الفلسطيني، أما الطريق إلى اسطنبول فكانت على الأغلب برية عبر اليونان في معظم الأحوال. وكان الإستعداد لهذه الرحلة يستغرق زمناً طويلاً، كما كانت عملية مراجعة الوثائق المتوفرة بهذا الشأن أمراً ليس من السهولة بمكان. وكانت بعض الكتب ضرورة بالنسبة لهم خاصة الكتب التي نشرها الفنان لوي فرانسوا كاساس عام ١٧٩٩م، وكتاب رحلة مصورة إلى القسطنطينية لميلينغ عام ١٨٠٢م، وبالطبع كتاب وصف مصر الذي أنجزته البعثة العلمية التي صاحبت الحملة الفرنسية على مصر.

ثم كان على من يزمع المضي في هذه الرحلة أن يجهز متاعه إضافة إلى كمية كبيرة من الأوراق والأقلام والألوان المائية، وفي معظم الأحيان لم يكن بوسع الفنان أن يرسم أكثر من تخطيطات أو لوحات مائية في الموقع، أما اللوحات الزيتية على القماش فكانت تنجز في مرسم الفنان عقب عودته، فقد كان اصطحاب الألوان الزيتية في هذه الرحلات شبه مستحيل بالنظر إلى تعقيدات التحضيرات اللازمة لإستخدامها، ولم يصبح الرسامون قادرين على الرسم بالزيت في الموقع إلا بعد اختراع الأنابيب التي توضع فيها الألوان في ستينيات القرن التاسع عشر، وكانت غالبية تلك اللوحات صغيرة الحجم.

ويقول الدكتور هيوبر باري ودافيد لام في كتابهما وللشرق فتنه إن الرحلات إلى الشرق كانت باهظة الكلفة المالية، وبمقاييس يومنا هذا كان يمكن للرحلة أن تكلف ما يعادل عشرة آلاف دولار، وهذا ما يجعل الفنان يرسم الموضوع الواحد الجيد عدة مرات على أمل أن يبيعه لأكثر عدد من الزبائن وكانت هذه إحدى سبل تغطية تكاليف الرحلة، وكان أكثر الرسامين المستشرقين يعودون محملين بالتذكارات من البلاد التي زاروها كقطع صغيرة من الأثاث والأسلحة الخفيفة والمجوهرات والحلي المرصعة والمنمنة والأقمشة ، بهدف إدخالها ضمن لوحاتهم، وبالنسبة للرسامين الأوفر حظاً فقد فتحت هذه الرحلات أمامهم فرصاً حقيقية للعمل التجاري، وكان ديفيد روبرتس (١٧٩٦-١٨٦٤م) واحداً من أكثر الرسامين الإستشراقيين نجاحاً، فقد رسم عدداً كبيراً من اللوحات المائية التي ضمنها فيما بعد كتابه (مشاهد من الأراضي المقدسة وسوريا وبلاد الأدوميين والجزيرة العربية ومصر) الذي نشره عام ١٨٤٢م، وقد تجاوز نجاح هذا الكتاب توقعات صاحبه، فبفضل تلك اللوحات المائية تلقى الرسام طلبات كثيرة لرسم لوحات زيتية لنفس المشاهد، وأثمرت رحلته إلى الشرق ثروة حقيقية كما أكسبته

شهرة ومجداً، لكن الحال كان مختلفاً بالنسبة لأكثر الإستشراقيين الذين ماتوا فقراء وطواهم النسيان إلى أن أعيد اكتشاف هذا النوع من الرسم مؤخراً في ثمانينيات القرن العشرين[٢٤].

عوامل افتتنان المستشرقين بالشرق

إذا كانت هناك عوامل كثيرة أدت إلى افتتان المستشرقين بالشرق ، فإن هذا الإفتتان كان من أكبر العوامل في إحياء الآداب والفنون والآثار الإسلامية والعربية، من خلال اشتراك الأجانب أنفسهم في دراسة بيئتنا ورسم واقعنا.

وبعضهم منحتهم أممهم المال والوقت، ووضعت تحت أيديهم المكتبات العامرة بالبحوث والمخطوطات النادرة، والبعض الآخر وهم على وجه التحديد الرسامون قد تكبدوا نفقات باهظة للوصول إلى عالم الشرق، لكن كانوا جميعاً يجيدون عدة لغات غربية وشرقية في طليعتها العربية، فكان من الطبيعي أن تتسم أعمالهم بالتعمق والدقة والتحقق من واقع الناس والبيئة في البلاد التي زاروها.

وللحقيقة فإن هؤلاء المستشرقين قد مهدوا السبيل أمام الباحثين العرب والمسلمين برسم لوحاتهم الآخاذه، ونشر مخطوطاتهم الثمينة بطبعات أنيقة مصححة ومزودة بتعليقات نفيسة، وفهارس تيسر الإطلاع، وتجمع الأشخاص والأماكن في الموضوعات، ولقد غير انتاجهم الفكري والفني خاصة في مجالات الرسم والإكتشافات الأثرية كثيراً من نظريات التاريخ وموضوعاته المتداولة، وامتاز بحسن العرض والأمانة والنظرة الشاملة، وأهم أثر للمستشرقين يتجلى في الكتب العربية التي ألفت على نمط كتبهم، ومن أشهر المستشرقين الفرنسيين سلفستر دي ساسي، بروسبر ماريلات ، دينيه إيتيان، يوجين فرومنتان، غوستاف غوميه، دي سيلان، لويس ميسينيون، ليفي بروفنسال، لوي كاساس، يوجين جيراردي، إيفون تيفيت، جاك ماكوريل، ليون كوفي، أدوارد ليغراند، إدوارد دوانيو. ومن الألمان فرايتاغ، غوستاف فلوغال، فون كريمر، تيودر نولدكه، بروكلمن، غوستاف باورنفيند. ومن الإنجليز مارغليوث، نيكلسون، أوغوسطس أوزبون (لامبلف)، إدوين لونغ، جون فارني، جون فريدرك. ومن الإيطاليين غويدي، هيرمان كورودي. ومن الدانماركيين بيتر بييترسن توفت. ومن الأمريكيين تشارلز جيمس ثيريات، إدوين لورد ويكس. ومن النمسا رودلف سوفوبودا، لودفيغ، دويتش، رودلف ارنتست. ومن بلجيكا إميل دركس. ومن المجر غولدزيهر. ومن هولندا دوزي.

لقد اكتشف الرسامون في الشرق نوعية من الضوء تكاد تكون غير معروفة في أوروبا، وأدى هذا الضوء إلى جانب الأشكال غير المألوفة عندهم للمناظر الطبيعية إلى تغيير حاد في

تركيبة ألوانهم من ألوان ضاربة إلى القتامة التي توافق أوروبا الصناعية إلى ألوان فاتحة تولدها شمس سخية. ومن الطبيعي أن تكون الصحراء أكثر المناظر الطبيعية غرابة، خاصة مع وجود الواحات الخضراء في وسطها، واعتبر هذا المشهد صورة للفردوس الأرضي المفقود، وقد جسده على نطاق واسع عدد كبير من الرسامين المستشرقين، وكانت الأطلال العتيقة موضوعاً أثيراً لدى الرسامين منذ إعادة اكتشاف روعة الحضارة الرومانية إبان عصر النهضة في إيطاليا، وكان هذا الإفتتان أحد أهم الأسباب التي حملت المستكشفين والفنانين على تجشم عناء الرحلات صوب الشرق، وكانت آثار مصر القديمة ومبانيها الإسلامية والآثار الرومانية في سوريا ولبنان والمعابد الإغريقية في تركيا كلها مقاصد مفضلة للتأمل والإلهام، بل كانت سبيلاً إلى تمجيد جذور الحضارة الأوروبية ذاتها. وقد بدأ هذا الإنجذاب مع الكشف عن عظمة الآثار المصرية عقب صدور كتاب وصف مصر الذي ضم مئات اللوحات التي صورت مجد حضاراتها، وأصبح بعض الفنانين مثل لوي فرانسوا كاساس وديفيد روبرتس متخصصين في هذا النوع من الرسم، كما صار الإرتحال إلى مثل هذه الأماكن امتداداً للرحلة الكبيرة الشهيرة التي كان على كل فنان أن يقوم بها في حياته، فقد كانت الجولة بمثابة رحلة روحية تقود الفنانين إلى روما وأثينا اللتين ينظر إليهما على أنهما أمهات لجميع الحضارات، لكن الآفاق الجديدة والمقاصد الأبعد منالاً سمحت للفنانين بتنفس هواء آخر أثناء بحثهم عن الهام جديد، وباستكمال عملية استهلال حياتهم الفنية باستكشاف المدن التاريخية العظيمة التي تحدثت عنها الكتب السماوية .

مع الثورة الصناعية في أوروبا في القرن التاسع عشر شهدت المدن التاريخية الكبرى كباريس ولندن تحولات كبيرة تم خلالها هدم القديم من المباني والمرافق ليفسح مجالاً لما هو حديث، وألحق البارون الشهير هاوس مان تغيراً دراميا بمشهد باريس، إذ هدم الأحياء العائدة إلى القرون الوسطى بما فيها الأسوار التاريخية والعدد الأكبر من الأديرة القديمة, وأحل محلها شوارع فسيحة وحدائق عامة ومبان جديدة رائعة كانت هذه التحولات مبعث مشاعر مختلطة لدى السكان، فقد افتقد الناس سحر المدينة القديمة رغم أن التحديث وفر لهم مرافق جديدة وصحة أفضل، ومع إعادة اكتشاف مدن الشرق القديم بما فيها من أسوار دفاعية وشوارع ضيقة مزدحمة وأسواق جميلة تغص بالحرف المحلية، صار بوسع الرسامين استرجاع حياة مدنهم القديمة من جديد على نحو ما، وأعادت مشاهد المدن القديمة كالقاهرة والقدس ودمشق وحلب وفاس والجزائر إلى أذهان الجمهور الأوروبي قوافل الماضي الفنية المحملة بالحرير والتوابل ورجعت بهم إلى العصر (البطولي) للحملات الصليبية.

لم تصب الدهشة الرسامين المرتحلين إلى الشرق بفعل ما شاهدوه من طبيعة أو آثار وعمارة فحسب، بل بفعل اكتشافهم شعوباً ذات أزياء وعادات غريبة تعيش معزولة عن الحياة

العصرية، وقد فتحت ملاحظة الأسلوب الشرقي في الحياة أمام كثير من الرسامين الإستشراقيين مجالاً واسعاً للرسم والتصوير الذي يتناول وقائع الحياة اليومية ويغطي نمط الحياة الزراعية والحرف والمهن البسيطة. وكان نمط البدو مصدر جاذبية خاصة، فقد كان فرومنتان ولامبلاو وفرير وغيوميه من جملة الفنانين الذين سحرتهم حياة الصحراء رغم ما فيها من جدب وعواصف رملية، ولهذا كله وبعد اقامة معرض هام للفن الإسلامي في باريس في أواخر القرن التاسع عشر صارت الحضارة الإسلامية الأكثر شيوعاً هناك وقد عاد كثير من الرسامين إلى أوطانهم حاملين لوحات تمثل المسلمين في أوضاع جليلة أثناء تأدية الصلاة أو قراءة القرآن الكريم، ونجح الرسامان النمساويان دويتش وأرنست في نقل هذا الجلال وهذا الجو الإسلامي الشرقي، حيث أنتجا بعضاً من أجمل اللوحات الإستشراقية المائية والزيتية، وتضم المجموعة الإستشراقية من الرسومات لدى دولة قطر كنوزاً من أعمالها.

أشهر أعمال الرسامين المستشرقين

كما أسلفنا فإن الرسامين الغربيين من جيل المستشرقين لجأوا إلى الحواضر العربية، وانضووا تحت عوالمها الخفية حيناً وخرجوا إلى صحرائها حيث الرمال وأشعة الشمس حيناً آخر. ففي الحواضر كان الخيال خصباً مملوءاً بالتصورات عما يجول في مخادع حريم القصور والجواري الحسان بأزيائهن العربية وألوانها البراقة والجريئة التي تبرز الجمال بشفافيته ومغرياته، فضلاً عن العمارة الإسلامية الخلابة في المساجد والقصور، إنها صورة تمتزج فيها زينة الدنيا وجلال الآخرة، وسر الصحراء، وغموض البحار، وحكايات الآثار.

تأتي في المقام الأول من أعمال المستشرقين تلك المجموعة الإستشراقية التي تمتلكها دولة قطر حيث تُعد واحدة من أبرز المجموعات الفنية التي جرى اقتنائها في العالم على الإطلاق، ويبلغ عددها ٦٠٠ لوحة تقتفي آثار الإستشراق منذ مطلع القرن الثامن عشر، وتتمثل في لوحات تزدهي باللون والضوء والمشاهد الطبيعية الفائقة والآثار العتيقة ومظاهر المدن الإسلامية والمناظر الغريبة لحياة الناس. ومن أبرز لوحات تلك المجموعة لوحة (جامع الرفاعي) في القاهرة للنمساوي رودولف سفوبودا، عبارة عن منبر المسجد ومحرابه الذي يصلي فيه أربعة مصلين، هذه اللوحة تجمع العديد من العناصر الفنية أبرزها القاء الضوء على فن العمارة في المدن الإسلامية وما استخدم فيه من أحجار ورخام وزخرفة وأقواس وخطوط، ثم جلال الدين الإسلامي والخشوع الذي يغمر جماعة المصلين بينهم القائم والساجد والجالس للتشهد، إنها من أفضل ما أبدع المستشرقون ولا يمل متذوق الفن التشكيلي من إطالة النظر إليها، ويحتاج استيعابها النظر إليها طويلاً والتدقيق والتأمل في تفصيلاتها ، كذلك لوحة الفرنسي دينيه إيتيان المسماه (السجود) وهذا الفنان أشهر إسلامه سنة ١٩١٣م

وأدى فريضة الحج سنة ١٩٢٩م، وفنان مثله لم يذهب إلى الأراضي المقدسة ويطوف بالبيت العتيق دون أن يرجع من هناك بمشروع عمل إبداعي.

من أروع لوحات تلك المجموعة لوحة (مشهد القدس) للألماني غوستاف التي تمثل منظر مدينة القدس من جبل الزيتون، رسمت عام ١٩٠٢م وتعكس مشهداً قوياً وجليلاً لهذه المدينة المقدسة بما فيها من المسجد الأقصى ومسجد قبة الصخرة وقباب ومآذن المساجد الأخرى والعمارة الإسلامية والعربية. إن هذه اللوحة وثيقة قوية وأمينة على عروبة مدينة القدس. وللدانمركي توفت بيتر بيترسن (لوحة دمشق) ، رسمها سنة ١٨٨٢م ، وهي عبارة عن منظر عام للمدينة بمبانيها ذات الطراز الإسلامي والعمارة العربية التي يبنى البيت فيها على شكل مربع، وتبدو المآذن والقباب شاهقة وكأنها الحارس الأمين على المدينة. وتوجد كذلك لوحة فارلي جون بعنوان مسجد ومشهد شارع في القاهرة رسمها سنة ١٨٨٢م، ولوحة القافلة العربية للفرنسي يوجين فرومنتان وهي لوحة عجيبة تظهر فيها الإبل والأمتعة فوق ظهورها والخيول والفرسان يمتطونها وسط امتداد شاسع من الصحراء بنباتاتها البرية وسمائها الصافية.

من بين أجمل الأعمال التي صورت أسواق القاهرة لوحة كارلي سيرنا التي عالج فيها الأضواء في حال من الذوبان اللوني إذ تنتهض البوابات القديمة في الوقت الذي يعبر أمامها الناس والنياق عبر الزمن، وهناك لوحة مائية لـ فيكتور هوغيت رسم فيها موكب الخيالة العرب في طريق نائية بين الجبال، وأخرى لجورج رانديل يصور فيها مجلساً من الرجال يتجاذبون أطراف الحديث أمام خيمة متواضعة تميزهم ثيابهم البيضاء ويلفهم ضوء الظهيرة.

ومن أعمال المستشرقين التي تأتي في المقام الأول محفورات توماس آلون (١٨٠٤-١٨٧٢م) التي تتبع مواصفات المرحلة المبكرة من الإستشراق، إذ تلقي الأضواء على الحياة العامة للناس برؤية شاملة ودقيقة من داخل الأسواق الكبرى والمحال القديمة والطرقات وشرفات المنازل، والقباب ذات الزخارف والنقوش، حيث تجار الأقمشة والسجاد يعرضون بضائعهم على طرقات تفترشها الظلال، انتقالاً إلى روعة الهندسة المعمارية المتمثلة بالمساجد. كان أسلوب الرسامين المستشرقين أميناً على الواقع، يركز على التفصيلات الدقيقة، ليعكس روائع الحضارة العربية الإسلامية بفخامة القصور والمساجد والحمامات والمقاهي، وأهمية ذلك كله في التسجيل الدقيق المنمنم في وصف روعة المكان .

ينتقل الرسامون من الساحات والميادين التي يلتقي فيها الناس وهم بلباسهم الشرقي المميز، فصورهم قطع من الدانتيلا تعلن دهشة العين إزاء خصائص الفن العربي، حزم الأضواء الآتية من فتحات القباب العالية، والمآذن الباسقة إلى فضاءات الدواخل التي تتعانق وخيوط الشمس المتسللة برفق إلى المكان، وتلك بعض مميزات لوحات (انجريكو)، و(جوزيف

هوفمان)، و(جورج دوبل) ، وثم لوحات صورت الأسواق العربية وهي مكتظة بالتجار والباعة والأعراب القادمين من البوادي والصحاري على الإبل التي تحمل البضائع ، وفي النهار يلف النور الأبيض جدران البنايات، وتتكسر الظلال بقوة لترتمي في الأعماق بينما الحوائط المزينة بالفسيفساء تتوهج بالأزرق الشذري.

الخلاصة :

إذن بناءً على هذه الحقائق والوقائع التي ذكرناها خلال هذا البحث، وبالنظر إلى سيكولوجية الفنان وصفاته القائمة على التسامح ، فإن الفنون الإسلامية والفنون الغربية لم يكن بينها أبداً في يوم من الأيام صراع، بل إنها بكل تأكيد تجاوزت مرحلة الحوار إلى مرحلة التفاعل والتحالف والتعاون، حيث أن الحضارة الإسلامية قد أخذت من فنون الحضارات الأخرى وطورتها وصبغتها بالصبغة الإسلامية، كما أن الحضارات الأخرى ومنها الحضارة الغربية قد أخذت من فنون الحضارة الإسلامية الشكل والمضمون وكيفتها حسب بيئاتها ومبادئها، ولا زال هذا التفاعل والتبادل قائماً. وعلى الهيئات والشخصيات ذات المستوى الرفيع التي تعمل على إحلال الحوار والسلام والتعاون بين الحضارات في العالم أن تشرك الفنانين والمثقفين وتمنحهم الفرصة لمزيد من التعاون كي يتحول شعار حوار أو تحالف الحضارات من مجرد أمل وموضوع ندوات في المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية وغيرها إلى واقع .

الهوامش

١ - انظر صموئيل هنتنجتون: صدام الحضارات، ترجمة طلت الشايب، القاهرة. سطور، ١٩٩٨، ص٢٩.

٢ - معجم المنجد في اللغة والأعلام: بيروت، دار المشرق، ٢٠٠٢م، ص ٥٩٦.

٣ - محمود ابراهيم حسين : أعلام المصورين المسلمين واشهر أعمالهم الفنية . القاهرة. مكتبة النهضة، ١٩٨٢م، ص ٩٦.

٤ - أحمد عبد الواحد السيد: سيكولوجية الفنان، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥م. ص ١١٩.

٥ - أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي.. أصوله فلسفته مدارسه، القاهرة، دار المعارف. ١٩٧٤م، ص ١١.

٦ - أنظر الصورة رقم (١) في الملاحق.

٧ - أنظر الصورة رقم (٢) في الملاحق.

٨ - حسن الباشا: تاريخ الفن في عصر النهضة . القاهرة . دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ص ١٣٦.

٩ - عبد العزيز المرزوق: الفنون الزخرفية في مصر قبل عصر الفاطميين، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٦م، ص ١٤٣.

١٠- محمود ابراهيم حسين : الزخرفة الإسلامية ، الأرابيسك، القاهرة، مكتبة النهضة. ١٩٨٦م، ص ١١٨.

١١- محمد أحمد زهران: فنون أشغال المعادن والتحف، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٦٥م، ص ١٢٧.

١٢- زكي حسن: الفنون الإيرانية في العصور الإسلامية، القاهرة، دار المعارف. ١٩٤٦م، ص ٤٦.

١٣- إيناس السيد : فن العمارة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص١٩.

١٤- أحمد عبد الهادي ياسين: تاريخ المدن المقدسة، دمشق، دار أمية للنشر، ١٩٩٦م . ص ١٠٨.

١٥- السيد طه السيد أبو سديرة : الحروف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م ، ص ١٦٠.

١٦- شيرين هنتر : مستقبل الإسلام والغرب، تعريب زينب شربا، بيروت، مركز الدراسات الإستراتيجية، ٢٠٠٢م، ص ٢١٧.

١٧- عبد الفتاح قلعة جي: الأوبرا والأبريت من المنشأ الإيطالي إلى المسرح العربي، مقال تحليلي، جريدة الفنون، العدد رقم ٨٤، السنة السابعة، ديسمبر ٢٠٠٧، الكويت، ص ٢١.

١٨- المرجع السابق: ص ٢٣.

١٩- ابراهيم اسماعيل : الدوحة ملتقى الثقافات .. دليل مهرجان الدوحة الثقافي الخامس ٢٠٠٦، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ٢٠٠٦، ص ١٩-٢٠.

٢٠- هيوبر باري ودافيد لام: وللشرق فتنة .. المجموعة الإستشراقية لدولة قطر، ترجمة حسام الخطيب، الدوحه، ٢٠٠٦م، المجلس الوطني للثقافة والفنون التراث ،٢٠٠٦. ص٦.

٢١- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي . بيروت . المكتبة البوليسة. بدون تاريخ. ص ٨٩٥.

٢٢- هيوبر باري ودافيد لام : مرجع سابق . ص ٦

٢٣- المصدر السابق: ص ٨ .

٢٤- المصدر السابق: ص ١١.

المحور السادس

الحروفية بين الماضي والمستقبل

- الحروفية بين الحداثة والتراث

أ. د / محمود أمهز

- الحروفية العربية بين وهم الأصالة ودعوى التحديث

أ. د / صبري منصور

- المرسومات الخطية .. الجوهر والواقع

طلال معلا

- الخط العربي والحروفية في الماضي والحاضر والمستقبل

يسري المملوك

- الحروفية العراقية نموذجاً: من العيش على حافات اللغة إلى الموت في براريها

فاروق يوسف

الحروفية ما بين الحداثة والتراث

أ . د / محمود أمهز

إن الكلام على الحروفية يقودنا حتماً إلى المسألة المحورية التي احتلت حيزاً بارزاً في ثقافتنا الفنية المعاصرة، ألا وهي مسألة التراث والاهتمام به سعياً إلى تلمّس معالمه الأساسية وإدراك ما يتضمنه من قيم كانت قد أسهمت إسهاماً كبيراً في التطور الحضاري العام. فالاهتمام بالتراث والعودة إليه، من حيث هو مرجعية أساسية لبناء ثقافة متمايزة، أمران كان قد دفع إليهما ما طرأ من تحولات سياسية وإيديولوجية على الواقع الاجتماعي في غير بلد عربي، والشعور المتنامي بضرورة التكيف مع هذه التحولات، والاستجابة لمتطلبات العصرالحديث. ذلك أن الشعور السائد منذ أواسط القرن العشرين هو أنه لا بد من الإسهام في بناء ثقافة جديدة متميزة تمكننا من مواجهة ما يمثله تطور العالم الغربي من تحدٍ عميق الأثر لوجودنا العربي. فاستلهام الخط العربي، في نظر جميل حمودي، أحد أبرز رواد الحروفية، هو الوسيلة المثلى لمواجهة التأثيرات الغربية.

لقد باتت هذه المسائل الجديدة المتعلقة بالأصالة والتراث تطرح في الأوساط الفنية وتجد من يدافع عنها ويدعو للتمسك بها منطلقاً أساسياً لصياغة مفهوم فني والتعبير عنه تشكيلياً. وكان من الطبيعي أن يؤدي تبني مثل هذه الأفكارالعامة إلى نشوء تيار فني كان هاجسه الأول المقابلة بين تراث فني غربي وتراث شرقي، بين منظور غربي (وهو المنظور العلمي المطابق لما تراه العين داخل الحقل البصري) ومنظور شرقي اصطلاحي لا يأبه لمحاكاة الواقع؛ أي المقابلة بين فضاء تشكيلي إيهامي، ثلاثي الأبعاد، وما له من دلالات مادية حسية، وبين مساحة تشكيلية مسطحة ذات بعدين وما تنطوي عليه من قيم وإيحاءات روحانية. فمحاكاة العالم المرئي (وما تتطلبه من تجسيم وإيهام بالبعد الثالث) ظلت حتى أواخرالقرن التاسع عشر ملازمة للفن الغربي، في حين لم تتبدل وسائل التعبير التي صيغت وفق مساحة تشكيلية مسطحة تقتصر على بعدين، وهي الوسائل التي تمثل المنهج الأساسي المعتمد في الفنون الشرقية، وبخاصة الفنون العربية والإسلامية (راجع: A.Papadopoulo , 1976, p.186s.).

وإنها لمفارقة أن يتبنى الغرب (مع مجموعة من فناني نهاية القرن التاسع عشر) هذه الصيغة الفنية، وأن تُكرّس بعد ذلك مع هنري ماتيس وممثلي التيارات التجريدية. لذلك اكتسب أهمية خاصة، ولا سيما في نظر العرب، أولئك الفنانون (من دولاكروا إلى فان غوخ وغوغان، ومن ماتيس إلى بول كلي وميرو وتوبي...) الذين أعجبوا بتراث الشرق الفني، وأسهموا فعلاً في تخطي المنظور النهضوي، وفي تحويل فضاء اللوحة إلى مساحة رقشية مسطحة. فالفنانون العرب المعاصرون لم يتحولوا إلى التجريد ويكتشفوا قيم الفنون الشرقية وينحازوا لها إلا بعد أن اطلعوا على تجارب فنانين غربيين أرادوا، باستخدام تقنيات ومفردات تشكيلية جديدة، التحرر من قيود المفاهيم الكلاسيكية والقواعد الأكاديمية التقليدية.

فنانون غربيون آخرون (أمثال: بوللوك، توبي، ماتيو، هندرتفاسر، بروستيل...)، ممن وجدوا في تداخل الخطوط وتشابكها وتراكمها ما يلبي أغراضهم الفنية، قد قادتهم خبراتهم في مجال الفن التجريدي إلى خارج حدود ثقافتهم المحلية التقليدية، واكتشاف فنون الشرق الأقصى والشعوب العربية والإسلامية والأفريقية التي وجدوا فيها قيماً جمالية مغايرة لم يألفوها من قبل. وكان هذا التحول في مصادر الاستلهام قد أسهم في تبدل مفهوم اللوحة الغربية وتحوّل مساحتها المصورة إلى شاشة تحتل المكانة الأولى فيها ما كان هامشياً في نظر الغربيين، كالخطوط ومختلف الأشكال ذات الطبيعة الزخرفية. وبقدر ما كان الفن يتجه نحو التجريد، ويبتعد في الوقت نفسه عن العالم المرئي، بقدر ما كان المفهوم الجمالي قد تبدل. فلم تعد حقيقة الفن تكمن في أمانة المحاكاة، بل في عملية الإبداع نفسها، ولم يعد الموضوع التصويري بالضرورة على علاقة بالمرئيات، بل أصبح، كما يقول ميكل دوفرين "موجوداً لذاته، وله في ذاته معياره الخاص، وهو بذاته صورة لنفسه، وشكله لم يعد شكلاً لمضمون غريب عنه، لأنه يملك مضموناً داخلياً".

ولكن، في هذا الوقت الذي كان فيه الفنان الغربي يتوجه نحو الشرق، بحثاً عما يتلاءم وميوله ويسهم في تحرره من ماض بات يشعر أن تقاليده تكبّله، كان الفنان العربي، قبل الخمسينات من القرن العشرين، يذهب باتجاه آخر. فأقصى ما كان يتمناه السفرَ إلى بلدان اوروبا للتعرف على معالمها الفنية، وبخاصة الكلاسيكية منها، والاطلاع على أسرار فن المحاكاة كما مارسه الغربيون وأتقنوه منذ عصر النهضة، ودراسة أصوله الأكاديمية، علّه يجاريهم في اتقان فن الرسم والتصوير والتقيد بقواعد محاكاة الطبيعة. أي أن ما كان يحلم به الفنان العربي في ذلك الوقت لم يكن عالم بيكاسو وبراك، أو العالم المتمثل في أعمال الوحشيين والتعبيريين، بل هو عالم رافايل ودافنشي وغيرهما من كبار الفنانين الكلاسيكيين.

وعلى الرغم من أن الغرب كان قد تخطى (منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين) المفاهيم التقليدية، بقي فنانو المراحل الأولى في البلاد العربية ملتزمين بالمظاهر

الكلاسيكية والأكاديمية العامة القائمة على التشبيه والمحاكاة. وإن اصطبغت أعمالهم أحياناً بمظاهر انطباعية أو رمزية، أو صوّرت وجوهاً ومناظر محلية، الا أنهم لم يعيروا اهتماماً لما شهده الغرب آنذاك من تبدل في مفهوم اللوحة، ولم تلفت انتباههم تلك التحولات الكبرى المتمثلة في تيارات كانت تسعى إلى التحرر من نمط فني يعود بأصوله إلى عصر النهضة. فقد وقفوا منها موقفاً محايداً، بل رافضاً أحياناً.

وقد عبرت عن هذا الموقف الحيادي إزاء الحركة الفنية المعاصرة كتابات بعض الفنانين (أمثال: جبران خليل جبران) وما تنطوي عليه من آراء تشكل انعكاساً لنمط من التفكير يرى في ثقافة الغرب مثالاً يحتذى (ذكرياتي مع جبران، ١٩٧٩ ص٢١). لا شك في أن ثمة أسباباً شتى تكمن خلف هذا التمسك بالماضي الكلاسيكي من قبل فنانين عرب لا ينتمون إليه. فالتيارات الفنية الحديثة لم تكن بعد قد انتشرت على نطاق واسع خارج أوروبا، بل لم تسلم من انتقادات قاسية وجهت إليها حتى داخل أوروبا نفسها. فكانت مثار جدل في بعض الأوساط الغربية، وحوربت في ألمانيا النازية، ولم تلق اهتماماً في الاتحاد السوفياتي حيث بقيت الأكاديميات متمسكة بالتقاليد القديمة لما قبل الثورة.

بداية، اقتصر التجديد، في البلاد العربية، على الموضوعات المعبّرة عن شعور بضرورة العودة إلى التقاليد والواقع المحلي، إذ تناول فنانون عرب موضوعات شعبية وتاريخية ومناظر طبيعية ووجوهاً من بلادهم. فصوّر فنانون لبنانيون (داود القرم، وحبيب سرور، وخليل الصليبي، ومصطفى فروخ، وعمر الأنسي...) وجوهاً ومناظر طبيعية لبنانية بأسلوب كلاسيكي، أو انطباعي أحياناً. وكان الفنان المصري راغب عياد قد توقف عن تصوير الموضوعات ذات الملامح الاستشراقية ليتحول إلى الموضوعات ذات الطابع الشعبي. وحاول كل من محمود مختار (١٨٩١- ١٩٣٤)، في مصر، وجواد سليم (١٩١٩- ١٩٦١)، في العراق، استلهام الفنون القديمة في بلديهما، الفرعونية والسومرية البابلية.

هذه المحاولات الأولى بقيت، على أهميتها، محدودة؛ ولعل أشد ما لفت انتباه الفنانين العرب (مصطفى فروخ، عمر الأنسي، قيصر الجميل...)، في هذا الوقت، الأعمال الانطباعية التي أعجبوا بألوانها المضاءة وتقنياتها، ووجدوا فيها ما يتخطى المقاييس والمفاهيم الكلاسيكية، وما يلبي طموحاتهم. غير أن ثمة تحولاً أكثر جذرية تجسد، مع بداية الخمسينات من القرن العشرين، في حركة فنية كانت تسعى إلى مواكبة التيارات الغربية المعاصرة ومحاكاتها، والاطلاع على ما ارتبط بها من تبدل في المفاهيم الفنية العامة. وقد جاءت أعمال العديد من ممثلي هذه المرحلة لتعكس هذا التوجه العام وتسهم في تكريس معالم تيارات فنية متباينة راوحت ما بين الواقعية وأقصى أشكال التجريد.

إن ما عرف، في العالم العربي، باسم الحروفية يشكل تياراً فنياً اخذت معالمه تتوضح مع بداية مرحلة (مطلع الخمسينات من القرن العشرين) غالباً ما ارتبطت بها هواجس الأصالة والحداثة واستلهام التراث بحثاً عن خصوصية مميزة، وذلك بفضل تجارب فردية لفنانين عرب، أقاموا معارض لهم في السنوات التالية في عواصم عربية. لكن هذا التيار الحروفي لم يتكرّس فعلاً إلا مع صدور كتاب البعد الواحد، أو الفن يستلهم الحرف، بمناسبة إقامة معرض البعد الواحد، في بغداد، سنة ١٩٧١. وهو الكتاب- البيان الذي تضمن مقالات توضح أهداف الحركة وأبعادها لكل من شاكر حسن آل سعيد، وجميل حمودي، وضياء العزاوي، ورافع الناصري، وعبد الرحمن كيلاني.

المحاولات الأولى، الرائدة، في هذا المجال، تحققت بفضل عدد من الفنانين العرب والإيرانيين ممن استوقفتهم جمالية الخط العربي وفكرة استخدام الحرف مادة تشكيلية أساسية في العمل الفني. وكانت السنوات العشر الأولى بعد الحرب العالمية الثانية قد شهدت، في غير بلد عربي، اختبارات أولية بهدف استكشاف القيم التشكيلية للحرف العربي. وهي الاختبارات التي تمثلت في أعمال الفنانة العراقية مديحة عمر وفي كتاباتها النظرية، كما تمثلت في أعمال الفنان العراقي جميل حمودي الذي وجد في الكلمة المنقولة إلى اللوحة "عنصراً تشكيلياً جديداً في البناء الفني"، وشارك في معرض الحقائق الجديدة (١٩٤٩) الذي خصص للفن التجريدي في متحف الفن الحديث في باريس. وقد حاول الفنان اللبناني سعيد عقل، منذ بداية الخمسينات، استلهام الخط العربي، جاعلاً من الكتابة الخطية محورعمله الفني الذي احتفظ بهذه الصفة حتى وفاته (٢٠٠١). اختبرات مماثلة قام بها، منذ ذلك التاريخ، فنانون سودانيون امثال: وقيع الله، وأحمد شبرين، وإبراهيم الصلحي. وكان حسين زندرودي، أحد ابرز الفنانين الإيرانيين الحروفيين، قد أسهم بدوره في هذا المجال، وأسس سنة ١٩٥٧ مدرسة حروفية باسم ساغاخانة، واعتبر، بعد أن استقر في باريس (١٩٦١)، من أشهر ممثلي الحروفية (راجع محمود أمهز، ١٩٩٦، وشربل داغر،١٩٩٠).

من الواضح أن المحاولات الأولى لاستلهام الحرف العربي كانت فردية، متفرقة ومعزولة، وأن العلاقات بين الفنانين الممثلين لهذه الحركة الطليعية بقيت محدودة أو غائبة تماماً، ولم تتطور وتتوطد إلا في السنوات اللاحقة، عندما تحولت الحروفية، مع نهاية الستينات، إلى تيار فني أو ظاهرة مميزة في الفنون التشكيلية العربية المعاصرة. لكن الحروفية لم تشكل مدرسة بالمعنى الدقيق للكلمة، بل ظلت منفتحة على مختلف الآراء والاتجاهات، ولم تجمع بين ممثليها روابط نظرية محددة أو لقاءات مجدية كلقاء جماعة البعد الواحد في بغداد. إلا أن ثمة تياراً عربياً حروفياً سرعان ما تكوّن تلقائياً وبات من الشمول بحيث أنه اصبح، على الرغم من تباين النتائج، الأكثر تمثيلاً للحركة الفنية المعاصرة في البلاد العربية. فانضم إلى هذا التيار فنانون

كثر: منهم من كانت له أكثر من تجربة، ومن ثم تحول إلى الحروفية بحثاً عن خصوصية تميزه أو تلبي شعوره بضرورة تعميق الروابط بالمعالم التراثية، ومنهم من كانت له تجربته الخاصة أو تأثر بالتجربة التشكيلية لبعض ممثلي الفن الغربي.

في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، تصاعد عدد الفنانين الذين جعلوا من الحرف مفردة تشكيلية إساسية، وباتوا يمثلون ظاهرة مميزة في معظم البلاد العربية، أمثال: محمود حماد، ونعيم إسماعيل، وأدهم إسماعيل، وعبد القادر أرناؤوط، وغياث الأخرس، وسامي برهان، وعبد اللطيف الصمودي، وأسعد عرابي (سوريا)، وعادل الصغير، ومنير نجم، ورفيق شرف، وعمران القيسي، وحسين ماضي (لبنان)، وشاكر حسن آل سعيد، ورافع الناصري، وضياء العزاوي، ومهدي مطشر(العراق)، وحامد عبد الله، ويوسف سيده (مصر)، ومحمد المليحي، وأحمد شرقاوي(المغرب)، ونجا المهداوي، ونجيب بلخوجه (تونس)، ويوسف أحمد(قطر)، ومحجوب بن بللا(الجزائر).

هنا لا بد من الإشارة إلى أن العلاقة بين العمل الفني والشكل الكتابي أو النص الأدبي قديمة جداً، وقد تجلت، وفاقاً للظروف التاريخية والغايات الوظيفية، بأشكال مختلفة ومتباينة، كمجاورة الصورة للنص وتفسيره وتوضيحه أحياناً، أو استلهامه وتأويله في حالات أخرى. فهي، إذاً، علاقة جوهرية، بقيت طوال التاريخ قائمة ومتلازمة، تناولت المضمون قبل أن تتناول الشكل، أي قبل أن يصبح الحرف بذاته مفردة بنيوية ويكتسب قيمة تشكيلية. وإذ يعتبر الفن لغة ذات طبيعة خاصة، ويرتبط بتاريخ الفكر الإنساني، فلأنه يمثل الترجمة التشكيلية للشعور أو الفكرة، يصوغهما مادياً، فنتلمسهما بصرياً وندركهما. فهو يلتقي مع النص ليعبرا معاً عن مضمون واحد، ويجسدا أفكاراً مشتركة تجلت في تيارات مختلفة، كالرومنسية، والواقعية، والرمزية، والتعبيرية، والسريالية. وقد تعمقت هذه العلاقة، وأخذت أبعاداً جديدة مع الحركات التي قدمت الموضوع على الشكل، ودافعت عن الفكرة على حساب الخلافات المنهجية.ومن خلال هذه العلاقة كانت الرمزية والسريالية تعملان على أن تعيدا للموضوع لا صورته الظاهرية الموائمة، بل محتواه اللاعقلاني وما يعكسه من إحساسات هي الأكثرعمقاً (بالمعنى الباطني للكلمة)، بل الأقل وعياً، الإحساسات التي تُنّقل إلى المشاهد عبر هذه الصورة وملامحها الظاهرية. ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، كانت الحركة التشكيلية قد ارتبطت بالأدب والأدباء الملتزمين بمبادئ الرمزية والمدافعين عنها. وبلغ هذا التأثير من الأهمية بحيث بدت الرمزية في الفنون التشكيلية وكأنها تتستر خلف الحركة الأدبية وتنقاد لها. والسريالية، كما فهمها أندريه بروتون، منهج خلق شعري يرى في التصوير والنحت تحولات تشكيلية للشعر ومجاله الإيحائي الأشد خصوبة إذا ما تحرر الفن من هاجس محاكاة الأشكال وإعادة صياغتها كما هي في العالم الخارجي لأن هدف الفن ليس إرضاء العين، بل التعبير عن مضمون داخلي.

قبل ذلك، كان جبران خليل جبران، وهو المتأثر بالرمزية والملتزم بمبادئها ومفاهيمها، قد صور في عمله التشكيلي ما عبر عنه في أدبه وشعره، منطلقاً، هو أيضاً، لا من الأشياء المرئية، بل من الذاكرة والخيال، ساعياً إلى تخطي ظواهرها المادية والاكتفاء بملامحها المعبّرة عما هو أساسي وجوهري فيها.

هذه العلاقة بين الفن والأدب لا تقتصر على المضمون وإمكان التعبير عن أفكار مشتركة، بل تتخطى هذه المسألة لتتناول الشكل من حيث هو علامة أو إشارة لها قيمها الدلالية الخاصة. فالعلاقة بين الشكل والمضمون قديمة جداً، وهي نفسها بين الصورة والمدلول أو بين الكتابة والصورة، لأن الكتابة والتصوير متشابهان، كما يقول بول كلي، وهما الشيء عينه في نظر أسجر جرن، الفنان الدانمركي الذي يرى كتابة في كل صورة، وصورة في كل كتابة. وقد جاءت الكتابات والبيانات المتعلقة بالحروفية ومنطلقاتها وأهدافها لتؤكد بدورها على ما تنطوي عليه من دلالات وأسرار الحرف والكلمات والرموز الصورية، وعلى ما تجسده من قيم شكلية بصرية.

في البدء، كانت الأشكال الكتابية صوراً تمثلت في إشارات وعلامات لها دلالاتها ومعانيها، استخدمها الإنسان لا لقيمها الشكلية بل من أجل هذه الدلالات وهذه المعاني، وذلك قبل أن تتبدل وتنحصر داخل أطر وظيفية، إتصالية وتعبيرية. وعندما تحولت الصور إلى كتابة واكتسبت معاني ومضامين جديدة (في بداية العصور التاريخية)، احتفظت بقيمها الشكلية الصورية، في مصر القديمة، حيث لم تفقد الكتابة الهيروغليفية قيمها الجمالية الزخرفية، بينما تحولت إلى صيغ تجريدية تجسد مقاطع صوتية لها شكل المسمار، في بلاد مابين النهرين، أو نبرات صوتية ابجدية (في مدن الشاطئ الكنعاني).

تنوعت، إذاً، الكتابة وأخذت، بحسب الظروف التاريخية، أشكالاً شتى: من الصورية (نسبة إلى الصورة) الرمزية، والهيروغليفية، والمسمارية، وكتابات الشرق الأقصى، إلى المخطوطات القروسطية والخط العربي... لكنها بقيت هامشية في فنون عصر النهضة والفنون الغربية من العصور اللاحقة، ولم تكتسب أهمية خاصة في أوروبا إلا مع الفن الجديد Art Nouveau في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، عندما تحولت الكتابة إلى عنصر بنيوي في الأعمال التصويرية لهذه الحقبة التاريخية. ومع بداية القرن العشرين، احتلت الحروف والكلمات مكانة بارزة في التكعيبية والمستقبلية مع بيكاسو، وبراك، وكارا ومارينتي (راجع: G.Severini, 1988).

الحروف والكلمات كما تظهر في الأعمال التكعيبية هي عبارة عن عناوين مقتطفة من الصحف أو كتابات اجتزأت من سياقها وأدخلت إلى العمل الفني لتكتسب صفة تأليفية كغيرها من عناصر اللوحة الأخرى. بيد أن الغاية من استخدامها، هنا، إنما هي التأكيد على كونها

شاهداً على الواقع المادي الذي اقطتعت منه، التأكيد على علاقة ما به تثبت أن التكعيبية ما زالت ملاصقة للواقع ولم تنفصل عنه. أما المحاولات التي قام بها بعض فناني المستقبلية فتجعل من الكلمات والأرقام أشكالاً متحررة من صفتها الإخبارية، تحث المشاهد على إعادة تركيب أجزائها المتناثرة في مختلف زوايا اللوحة. وإنها لمفارقة أن يؤدي السلوك العبثي للدادائيين إلى نقيضه، إذ توصل بعضهم، باستخدام عناصر كتابية، إلى "الصورة- الكلمة"، بما تنطوي عليه من تداخل وثيق بين عملية الكتابة والعمل الفني المصور، حيث تتقدم، في هذا السياق الجديد، القيمة الشكلية للكتابة على مضمونها حتى عندما تكون واضحة ومقروءة (راجع: W.S.Rubin,L'Art dada et surrealisme).

أما الكتابة التي تظهر في أعمال بول كلي فتتكون من إشارات تبدو مستنبطة أو تجريداً واختزالاً للمرئيات؛ كتابة غير مقروءة، تجمع بين النقطة والشكل الهندسي والنباتي، والخط غير المحدد، وبين الصورة الإنسانية المحورة والملغّزة أو ما يذكّر بها، كتابة تملأ المساحة كلها لتضفي عليها طابع السحر والخيال.

والحروفية العربية، بدورها، جعلت من الحرف مفردة تشكيلية احتلت موقعاً بنيوياً أساسياً داخل العمل الفني الذي اكتسب بفضلها، في نظر ممثليها، قيماً جماليةً، رمزية وتأملية، وأبعاداً روحانية وحضارية تتخطى الرؤية البصرية ولا تتوقف عندها. في هذه الحالة، تصبح عملية التصوير - كما يراها شاكر حسن آل سعيد وفق مفهومه للبعد الواحد - ممارسة صوفية وتجاوز الفنان لذاته وواقعه. فالحرف العربي، إذا ما جرّد من دلالاته اللغوية، داخل السياق الكتابي العام، وفُصل عما يراد التعبير عنه، تبقى قيمه الشكلية المستقلة، المبنية على ما تتضمنه من خطوط وفراغات وحركات تشكل، وحدها، محور العمل الفني وموضوعه. أي أن إدخال الخط (أو النص) العربي إلى فضاء اللوحة قد أحاله إلى مادة تشكيلية سواء احتفظ بقيمه اللغوية المقروءة أو حرّف وبات غير مقروء؛ وذلك بعد أن جعل منه الفنان الحروفي صيغاً تشكيلية جديدة ذات طبيعة تلفيقية توفق بين استلهام تراث ما زلنا نتواصل معه وبين الشعور بضرورة مجاراة ما توصلت إليه الحركة الفنية المعاصرة التي كان التجريد صفتها الأبرز خلال الجزء الأكبر من القرن العشرين.

قبل ذلك، كان قد نشأ في الغرب (منذ أواسط القرن العشرين) تيار فني حروفي يرى فيه إيزيدور إيزو، أحد أبرز ممثليه، حركة طليعية شمولية تهتم بكل النشاطات الثقافية وتسعى إلى تعديل بعضها جذرياً انطلاقاً من قناعاتها بأن المسألة الأساسية هي "مسألة خلق وتجديد وأكتشاف آفاق المعرفة الفنية والفلسفية والعلمية ووسائلها الخاصة. والحروفية، كما يفهمها إيزيدور إيزو، تعمل على وضع أسس لمفاهيم جمالية مختلفة لأن غرض الفن يكمن في تنظيم المواد كي تولد انفعالات جديدة وتفرح الانسان وتخلصه مما قد يعانيه من قلق أمام المجهول.

فالفن يلبي حاجة الانسان إلى الغبطة الجمالية والشعور بالأبدية الروحانية. لذلك اتخذ هذا التيار من الحرف مفردة تشكيلية أولية واعتبرها غير متمايزة عن الشعر أو الموسيقى، لأن فيها ما يوحد بين المعطى الشكلي الأساسي وما يمثله من قيم صوتية. وقد وجد الحروفيون الغربيون في هذه البنية المزدوجة، التناغمية والمفهومية، للحرف ما يميّزه عن المفردات التأليفية التقليدية، سواء كانت تجريدية أومستمدة من العالم المرئي، لأن الحرف ليس شكلاً هندسياً أو "شيئا من الواقع"، بل هو مجرد إشارة غنية بدلالاتها، غنية بإمكاناتها التشكيلية إذا ما دخلت فضاء اللوحة. لذلك اعتبرممثلو هذا التيار أن الشكل الحروفي "يمثل البنية الثالثة الأساسية في الفن التشكيلي، بعد الصوري (التشخيصي) والتجريدي" (G.Ph.Broutin, 1972, pp. 7, 8, 14).

لكن اختيار الحرف العربي من قبل فنانين عرب لم يكن لقيمه التشكيلية وحسب، بل لأن في استخدامه فنياً ما يلبي طموحات هؤلاء الفناني ويحقق رغباتهم في الوصول إلى صيغ تشكيلية تربط نتاجهم الفني بتراث عريق، كما تميزه، في آن، عن الفن الغربي، ولو في الظاهر. فالحروفية جاءت، بخاصة في بداياتها، تعبيرا عن موقف مناهض لثقافة الغرب وتحدياته.

وقد تنوعت طرق التعامل مع النص الذي بقي مقروءاً أحياناً، بينما اكتسب قيما تجريدية وتحول إلى مفردة من مفردات اللوحة أحياناً أخرى. فاحتفظ بقيمه الخطية الملازمة للكتابة العربية، من دون تحريف أو تأويل يذكر، مع بعض الفنانين، في حين أن محاولات أخرى انطلقت من الحرف لتتخطاه. لكن، على الرغم من هذا التباين في تناول الحرف أو الكلمة وطرق معالجتهما، فان التأكيد على ما فيهما من قيم شكلية ودلالات رمزية إنما يعني أن الخيار العام لهؤلاء الفنانين هو التجريد، وإن لم تشر كتابات البعد الواحد إلى هذه المسألة بوضوح، وإن عمد بعض الحروفيين إلى إدخال أشكال صورية (تشخيصية) في السياق العام للعمل الفني الحروفي.

ولئن كانت الحروفية تجمع، أحياناً، بين الصورة المقروءة المستمدة من الطبيعة والأشكال التجريدية، كما في أعمال تشكيلية لفنانين عرب، أو تؤلف بنية ثالثة اساسية تحتل مكانة وسطى بين التصويري والتجريدي، حسبما يعتقد إيزيدر إيزو، فإن السمة البارزة للحروفية هي التجريد؛ ذلك أن اللوحة الحروفية لا تتكون، في معظم الحالات، إلاّ من تداخل خطوط وألوان هي بطبيعتها تجريدية. لذلك، فالحروفية تلتقي، من جهة، مع تيار الفن التجريدي الغربي المعاصر، الرافض للمحاكاة وما تتطلبه من تقيد بالمنظور العلمي كوسيلة اساسية لنقل الطبيعة التي بات يسعى إلى تخطيها، كما تلتقي، من جهة ثانية، مع فن الرقش العربي الذي يكاد يقتصر فضاؤه التشكيلي على خطوط وزخارف وألوان يؤلف تداخلها وتشابكها وتقابلها محور العمل الفني. ذلك أن النقطة، التي نرى فيها قيمة تشكيليةً قائمة بذاتها، مستقلةً عن

الخط، هي التعبير الأولي عن الخط، وحركتها في الفضاء تولد الخط المدرك، أيضاً، بمعزل عن المساحة التي يحددها ويمكن أن تدرك، بدورها،على أنها عنصر مستقل قائم بذلته. غير أن الحركة تبدل من طبيعة النقطة والخط والمساحة وتجعل منها عناصر أساسية في بناء الفضاء التشكيلي، وتنقلها، بفضل تداخلها وتراكمها، من حالتها الأولية الساكنة إلى حالة دينامية تمنح العمل الفني قيمه التشكيلية الأساس (راجع .P.Klee, 1980, p.123ss).

كان بديهياً أن يلتزم بعض الفنانين الحروفيين، بالمفهوم التقليدي للخط، بخاصة أولئك الذين كانت لهم تجربة سابقة في هذا المجال، امثال: محمد سعيد الصكار، عبد الغني العاني... في حين أن جماعة أخرى تخطت هذه الصيغ التقليدية لتصل إلى القيمة التشكلية للحرف وإمكان الإفادة منه في بناء العمل الفني (راجع: M.Aziza, 1977). ففي أعمال شاكر حسن آل سعيد، ورافع الناصري... يصبح الحرف جزءاً من اللوحة ومن علاماتها البارزة. لكن عالم شاكر حسن آل سعيد يحتفظ بمناخه العام التجريدي، ذي المساحة المسطحة (أو البعد الواحد بحسب تعبيره) التي لا يتخطى فيها دور الحرف، أحياناً، العلامة الإيحائية، أو الكتابة الهشة، السريعة، غير الواضحة، كأنما الغاية منها التأكيد على ما فيها من دلالات رمزية. في حالات أخرى، يبقى النص مقروءاً وقد يتمثل في نصوص أدبية نقلت بكاملها إلى اللوحة، كما في أعمال ايتيل عدنان، لتكتسب قيماً بصرية تشكيلية داخل الفضاء التصويري، من دون أن تفقد معناها الأدبي. فالشكل والمعنى يتلازمان ويتساويان في أداء يجمع بين اللغوي والبصري. وهنا، نجد أن ثمة تبايناً كبيراً بين عفوية، بل شاعرية ايتيل عدنان، وبنيوية أعمال ضياء العزاوي ذات الطابع التعبيري.

فنانون آخرون لم يهتموا سوى بالأثر البصري للكتابة، غير مبالين بدلالاتها اللغوية. فثمة ما يشبه الكتابة في اللوحة من دون أن يكون هنالك نص مقروء، لأن الكتابة، في أعمال عدد من الفنانين، تكاد تقتصرعلى نسيج خطوطي قد يملأ مساحة اللوحة كلها، ويشكل وحده فضاءها التشكيلي. ففي أعمال محجوب بن بلا، لا يبقى من الخط إلا أثره، أو الانطباع البصري العام، وما يمكن أن يولده المشهد المصوّر من إيحاءات تحيلنا إلى عوالم شرقية. وإن ما يميز أعمال نجا المهداوي، المحافظة على طبيعة الكتابة، هو طريقة التعامل مع الحرف وتحويل قماشة اللوحة إلى مساحة رقشية تتقدم فيها الأنطباعات البصرية على الخط وأشكال الحروف.

وثمة حروفية من دون حرف تتمثل في أعمال فنية ليست حروفية بالضرورة لكنها تلتقي معها، سواء في مناخها العام أو في ما توحي به من عوالم مشابهة، مصدرها البنى التأليفية الخطية كالتي نراها في أعمال سعيد عقل أو عبد اللطيف الصمودي...في مجال آخر، يبدو أن الاختزال الكبير في كتابة الحروف قد أضفى على بعض الأعمال الفنية طابعاً هندسياً

تقترب بفضله من الفن الأقلوي Minimal art مع مهدي مطشر، أو من الفن البصري Optical art مع فنانين آخرين أمثال: محمد المليحي ومحمد شبعة (المغرب)، كمال بلاطه (فلسطين)، حسان أبوعياش (سوريا). في هذه الأعمال، يفقد الحرف قيمه التعبيرية الملازمة له ويتحول إلى مجرد خط (عمودي، افقي، مائل، منكسر...) يكسبه تكراره وتراكمه قيماً بصرية ويجعله قريباً من الفن البصري.

وهنالك صيغة أخرى جمعت بين أنماط متباينة يلتقي فيها النص المقروء مع النص غير المقروء، والنصان يتآلفان مع أشكال أخرى ذات طبيعة صورية (تشخيصية) تحاكي الواقع، كما في أعمال ضياء العزاوي، حيث يجتمع النص والشكل ليكتسبا صفة تعبيرية ودلالات رمزية تشير إلى علاقة ما بالواقع العربي المعاصر. فالحرف، هنا، يشكل عنصراً من عناصر اللوحة التأليفية، وليس العنصر الأساسي بالضرورة، لأنه يتكامل مع اللون والعناصر التأليفية الأخرى، ويسهم في بلورة صيغ شكلية جديدة ذات قيم تعبيرية. ولعل اعتماد هذا المنحى قد دفع العزاوي في معارضه الأخيرة إلى تخطي الحرف من دون أن يتخلى عن وسائله التعبيرية.

هكذا يتبين أن الحروفية - وهي التي جمعت بين عدد كبير من الفنانين من مختلف البلدان العربية - كانت صيغة تناولها كل من انضوا تحت لوائها وفق ميوله وثقافته ورؤيته وعلاقته بالخط أو ممارسته له. وكان من الطبيعي أن تتباين النتائج التي توصلوا إليها تبعاً لكيفية التعامل مع فضاء اللوحة ومواد التشكيل وأدواته، وكيفية التعامل مع المعطى اللغوي نفسه وموقعه داخل بنية العمل الفني. فهو، كما بينا ذلك سابقاً، قد يحتفظ بشكله وقيمه اللغوية، كأنما استخدم لذاته، أو يحوّر ويؤول ويحوّل إلى مفردة كسواها من مفردات التأليف العام، أو يقتصر على مجرد إشارة أو علامة لا قيمة لها بذاتها داخل المشهد التشكيلي، أو يختفي تماما ولا يبقى منه إلا الانطباع الذي تولده المساحة الرقشية في عين المشاهد، الانطباع نفسه الملازم للفنون الرقشية الاسلامية.

هنا، في إطار إعادة تقييم الحركة الحروفية، لا بد من التذكير بما كان للخط العربي من خصائص تشكيلية داخل السياق العام للفنون الاسلامية التي يشكل جزءاً منها ويشترك في التعبير عن مفاهيمها الخاصة. فقد ارتبط الخط بمختلف انواع الحِرَف، كما ارتبط بالعمارة، ودخل في نطاق الرسم والتصوير، واشترك مع مختلف الأنماط الزخرفية (الرقش العربي) الأخرى ليكتسب، في شتى الحالات، قيماً تشكيلية مميزة. فإلى قيمه الدينية واعتباره الشكل الذي يليق بكلام الله، يتمتع الخط العربي بخصائص تشكيلية يعبّر عنها بما فيه من مرونة وتواصل وامكان الجمع بين الأفقي والعمودي والدائري وتنوع نسبها وعروضها وأطوال الأفقية منها. الأمر الذي يفسر الصفة المزدوجة للخط العربي، الصفة التيَ تجمع بين المضمون والشكل، أي الكتابة بوصفها حاملة لمضامين لغوية، والخط المتوجه إلى العين ليرضي الناظر

إليه ويسرّه ويدعوه إلى التأمل. فالخط العربي احتفظ بهذه الصفة ولم ينفصل عن دلالاته اللغوية حتى وإن تعسرت قراءته. كما أنه لم يتحول إلى فن قائم بذاته إلاّ في عين المشاهد، عندما ينظر إليه من بعيد ولا يرى فيه، بخاصة في العمارة، إلاّ مساحة رقشية متألقة، متممة للحامل (الجدار) الذي تزينه، لا بل تشكل جزءاً عضوياً منه.

حديثاً، حاول الفنان الحروفي العربي أن يتعامل مع الخط كي يجعل منه مادة تشكيلية مستقلة عن دلالاته ومضامينه اللغوية. والآن، بعد مضي ما يزيد على خمس وثلاثين سنة على ولادة الحروفية وتكريسها رسمياً، وما يزيد على نصف قرن على تجاربها الأولى، يطرح السؤال حول الدور الذي قامت به والنتائج التي توصلت إليها. وهو السؤال نفسه الذي يطرح حول ما آلت إليه، بوجه عام، الحركة التشكيلية في البلاد العربية، إزاء ما تعانيه من أزمات وتشتت في غياب الفكر المنظّر، وفي غياب الدراسات المعمّقة المتعلقة بتاريخ الحركة الفنية في العالم العربي.

إنها، بلا شك، ذات دلالة تصريحات بعض الفنانين "أن لا وجود لفن عربي" (مجلة الأزمنة، المجلد الأول العدد ٦(١٩٨٧)، ص ٤٠). أي أن وجود فنانين عرب بارزين، لهم تجاربهم الخاصة وشهرتهم العالمية أحياناً، لا يعني بالضرورة وجود حركة عربية مماثلة، في نشأتها وتطورها، للحركات الفنية في الغرب التي كان لها ما يبررها ويفسرها انطلاقاً من خلفيات تاريخية واجتماعية، وانطلاقاً من مواقف الفنانين إزاء الواقع في قبولهم له أو رفضه. فمسار الفن الغربي، الملازم للتطور الثقافي العام، ارتبط بما شهدته أوروبا، منذ نهاية القرن الثامن عشر، من تبدل في البنى الاجتماعية، مترافقاً مع حركة التصنيع العامة وأثرها في الحياة الاجتماعية العامة. في المقابل، تبدو الحركة الفنية في البلاد العربية، هي أيضاً، وليدة ظروف اجتماعية محددة، إلا أن ارتباطها بالواقع الذي تنتمي إليه لا يتقدم بالضرورة على ارتباطها بالتيارات الفنية الغربية التي تشكل، في حالات كثيرة، امتداداً لها. وهو ما عبّر عنه صراحة الفنان العراقي جميل حمودي عندما صرح أن استلهامه للخط العربي إنما كان محاولة لتجنب التأثيرات الأجنبية.

الأزمة نفسها ما زالت تتفاقم اليوم في البلاد العربية، حيث نشهد تشتتاً لتيارات فنية مختلفة باتت تتعايش معاً في ظروف اجتماعية واحدة، تلتقي فيها الحروفية مع شتى الحركات الفنية المعاصرة . وفي حين تخلى عنها بعض ممثليها (من جماعة البعد الواحد)، لم يزدها غنى، إلاّ في حالات نادرة، العديد ممن التحق بها متأخراً. فنانون آخرون قادتهم تجاربهم الخاصة إلى مسائل تشكيلية أبعدتهم عن طروحاتهم ومنطلقاتهم الأساسية، وأوقعت بعضهم في السهولة والإغراءات البصرية العابرة التي جعلت من أعمالهم شاشة تشكيلية متألقة تتوجه إلى العين وتكتفي بإرضاء الذوق السائد في بعض البلدان العربية، الذوق الذي يستسيغ ما في

هذه الأعمال من سهولة القراءة لعناصرها التأليفية وقرابتها الشكلية مع الخط العربي، المحرك لمشاعر الانتماء القومي. هنا، تبدو اللوحة الحروفية، في علاقتها مع جمهورها، قريبة جداً من لوحة المنظر الطبيعي التي ما انفكت تتكرر من دون تجديد يذكر، وباتت، مع ذلك، تستقطب قطاعاً واسعاً من المعجبين الراغبين في اقتنائها لسهولة قراءتها، ولما فيها ما يُسرّ العين ويُجنّبها المسائل المعقدة.

لكن الأزمة التي باتت تعيشها الحركة الفنية في العالم العربي ليست، في حقيقة الأمر، أزمة محلية بل عالمية ولّدتها ظروف المجتع الحديث والتطورات المذهلة في المجالات العلمية والتكنولوجية. إلى ذلك فالأحداث التي شهدها العديد من مناطق العالم العربي، منذ أواسط السبعينات من القرن الماضي، قد ألقت بظلالها الكثيفة على مسار الحركة التشكيلية العربية وربما أسهمت في تحولها، وزادت في تعثرها وتشظيها. ولعل هذا المناخ العام هو الذي دفع العديد من الفنانين العرب للبحث عن صيغ تشكيلية جديدة أكثر تعبيراً عن الواقع المؤلم الذي نعيشه. فتخلى بعضهم عن تجارب سابقة تميز بها ليتحول إلى نمط فني تحتل فيه الصورة الأنسانية مركزاً محورياً. وهذا أمر طبيعي ، إذ لا يعقل أن تظل هذه الحركة الفنية (الحروفية) تستنسخ نفسها إلى ما لا نهاية، فجميع الحركات الفنية التي نشأت في الغرب لم تعمّر طويلاً، بل توقفت لتحل محلها حركات أخرى، بعد أن حققت أهدافها واستنفذت كل امكاناتها والإشكالية الأساسية، كما نراها اليوم، لا تقتصر على مسألة استلهام التراث (وبخاصة الخط العربي)، التي بدت في حينها وكأنها الحل المنشود، ولاتتوقف على حركة دون أخرى، بل هي من الشمول بحيث أن عوارضها، وإن متباينة أحياناً، لا تقتصر على بلد دون آخر، وقد تتمثل في الصراع القائم بين مفاهيم قديمة وأخرى جديدة تسعى إلى تخطيها، يدفعها إلى ذلك التبدل المتواصل في ظروف المجتمع الحديث. ولعل من عوارض هذه الأزمة تفاقم حالة غياب الحدود بين الفنون: بين التصوير والنحت، بين الفن التشكيلي وفنون أخرى كالسينما والتصوير الفوتوغرافي وحتى المسرح. إلى ذلك، فإن الفن التشكيلي نفسه، في بعض مظاهره على الأقل، قد تخطى ما هو متعارف عليه، سواء في الشكل والمضمون، أو في أساليبه وتقنياته وموادّه وطرق إنتاجه وتحويله إلى سلعة تجارية تخضع لمبدأ العرض والطلب.

إن الفن الذي اتفق على أنه محاكاة لعالم خارجي ، وأن أهميته تكمن في أمانة النقل أو التشبيه لدرجة التماهي ، تحوّل، بعد ذلك، وبات موجوداً لذاته، وفق معايره الخاصة، وتعبيراً عن عالم داخلي، حسبما يراه كاندنسكي، ليصبح في نهاية المطاف إما نفياً لوجوده، وإما كناية عن الفنان نفسه الذي عمل أحياناً على أن يكون بجسده، بل بكليّته، محور العمل الفني، بخاصة مع التيارت الفنية ذات المنحى المفاهيمي. صحيح أن ظهور الصورة الفوتوغرافية أو السينمائية قد حررت اللوحة من وظيفتها الجانبية، التوثيقية، وأسهمت في مغامرة الفن

الحديث بعيدا عن منطلقاته الأساسية ومقاييسه ومعايره التقليدية، إلاّ أنها كانت البداية لاكتشافلت جديدة (كالتلفيزيون والفيديو والحاسوب والانترنت...) تحولت في جزء منها إلى وسيلة منافسة لها.

الأمر الذي يعني أن مفهوم اللوحة (وبالتحديد ما اتفق على تسميته "لوحة المسند"peinture de chevalet)، إي النموذج التشكيلي المعتمد على مدى ما يزيد على أربعة قرون، قد أخذ يتبدل منذ اواخر القرن التاسع عشرالذي شهد بداية الاكتشافات العلمية الحديثة وما رافقها من تبدل في البنى والمفاهيم الاجتماعية العامة. وفي الوقت الذي عرفت فيه تقنية الفن الغربي انتشاراً عالمياً، كانت هذه التقنية نفسها عرضة للتبدل في البلاد التي نشأت فيها. وفي مقابل انفتاح الغرب على فنون الحضارات الأخرى، القديمة منها والحديثة، في آسيا وافريقيا، كانت له مواقف نقدية من مفهوم اللوحة نفسه أدت إلى ما يسميه فرنكاستل "إنهيار الفضاء التشكيلي" الكلاسيكي، وإلى التصريحات المتتالية ذات الدلالة، كأعلان "موت الفن" و"نهاية لوحة المسند".

غير أن البحث عن وسائل تعبير جديدة لايعني بالضرورة أن التيار الحروفي كان عبثاً ولم يبلغ أهدافه. فهو، على الرغم من تباين الآراء والمواقف السلبية منه أحياناً، يعبّر عن حالة محددة والاستجابة لها من قبل العديد من الفنانين العرب الذين وجدوا في استلهام الحرف والعودة إلى التراث ما يلبي طوحاتهم، ويعزّز قناعاتهم بضرورة مجاراة الغرب ومواجهة هيمنته الثقافية. فالحروفية تجربة فريدة من نوعها في العالم العربي المعاصر، استطاعت أن تجعل من الحرف العربي مادة تشكيلية وأن تغني التيار الحروفي العالمي بمفردات جديدة وتضيف إليه عوالم لم يعرفها من قبل؛ ولكن، من دون أن تقلب المقاييس والمفاهيم الغربية السائدة أو تتخطى مفهوم اللوحة الغربية.

ولئن كانت الحروفية العربية قد ارتبطت، في بداياتها، بالغرب، وبدت كأنها امتداد لظاهرة التجريد الغربية، إلا أنها لم تنطلق من تيار حروفي محدد (كحروفية إيزيدور إيزو)، أو من أي تيار تجريدي آخر. ولعل ما يمكننا تلخيصه في هذا المجال هو أن الفنانين العرب قد تأثروا بالمناخ العام للحركات الفنية الغربية واعجبوا بتجارب بعض ممثليها ووقفوا عندها، الأمر الذي ايقظ فيهم روح التقصي ولفت انتباههم إلى ما في تراثهم الفني من قيم تشكيلية يمكن استلهامها والانطلاق منها لصياغة رؤية فنية جديدة.

المراجــع

١- آل سعيد، شاكر حسن. البعد الواحد أو الفن يستلهم الحرف، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١.

٢- أمهز، محمود. التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

٣- بهنسي، عفيف. الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب، تونس، ١٩٨٠.

٤- داغر، شربل. الحروفية، فن وهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٠.

٥- العين واللوحة، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٦ .

٦- ذكرياتي مع جبران (ذكريات يوسف الحويك، جمعتها وحررتها ادفيك شيبوب)، بيروت، ١٩٧٩ .

7 - **Abstract Art since** 1945, London, 1971.

8 - Broutin, G.-Ph., Curtay,J., Gillard,J.- P.& Poyet, F., **Lettrisme Et hypergraphie**, Opus, G.Fall, Paris, 1972.

9 - Dufrenne, M., "Abstrait" (Art), in Encyclopaedia Universalis, I, 1970.

10- Ferrier, J.-L., **L'Aventure de l'art au XXe siecle,** Chene, Hachette, Paris, 1990.

11- Hofstatter, H., **Peinture, gravure et dessin contemporains**, Albin Michel, Paris, 1972.

12- Isou, I., **De l'Impressionnisme au Lettrisme, Le Monde de Grands Musees,** Filipacchi, Paris, 1973 .

13- Klee, P., Ecrits sur l'art, 2 volumes, Dessain et Tolera, Paris, 1977-1980.

14- Papadopoulo,A., **L'Islam et h,art musulman**. Mazenod,Paris, 1976.

15- s.d. - Rubin,W.S. **L'Art Dada et surrealisme**, Seghers (trad. De l'ameri-cain), Paris.

16 - Seuphor, M., **L'Art abstrait**, Mageht, Paris, 1971.

17- Severini, G. **Ecrits sur l'art**, cercle d'art, Paris, 1988 .

الحروفية العربية بين وهم الأصالة ودعوى التحديث

أ. د/ صبري منصور

ظلت الحركة الفنية التشكيلية العربية - منذ بداية ظهورها في أوائل القرن الماضي - تعاني من مشكلة التبعية للأساليب الفنية الأوروبية التي تعلمت منها آليات التعبير الفني وتقنياته المختلفة. وقد ساهمت عوامل التحرر الوطني والكفاح السياسي من أجل استقلال البلاد العربية في إذكاء الدعوة للبحث عن عناصر التميز والاختلاف الثقافي من خلال الأشكال التراثية الأصيلة. لذلك حينما بدأت ظاهرة الحروفية خلال الأربعينيات في بلاد المشرق العربي(*) فإنها اجتذبت العديد من الفنانين إلى منهجها وأسلوبها، وسرعان ما انتشرت في أرجاء الوطن العربي من الخليج إلى المحيط، واكتست جدران قاعة العروض الفنية بالخطوط العربية في شتى صورها وأصنافها، مثل النسخ والديواني والكوفي والرقعة، وكذلك الخط الذي تم تخليقه خلقاً ليتواءم مع الاستخدام التصويري الجديد، وقدمت الحروفية إمكانيات واسعة للتشكيل وخلق تكوينات رشيقة. وامتدت سيطرة المنجز البصري الجديد ليشمل إلى جانب اللوحة المسطحة المجسمات أيضاً من نحت وخزف وعمارة، وبدا وكأن الفنانين العرب قد عثروا أخيراً على ضالتهم المنشودة، وأهتدوا إلى طريق الخلاص نحو إثبات الذات الفنية العربية، وحققوا هدفهم الغالي الذي يرمي إلى صياغة فن عربي قلباً وقالباً، فالأسلوب الحروفي الجديد يشير إليهم، ويدل عليهم، لأنه من صميم لغتهم وينبع من صلب تراثهم الفني. ويقدم شكلاً يتصالح مع الماضي وفي نفس الوقت ذو توجه حديث يتمشى مع معالم الحداثة في الفن الأوروبي، ويحقق ما تتطلبه تلك الحداثة من رؤية فنية تخاصم المضمون وتعتمد على أسس شكلية خالصة.

واليوم بعد مرور حوالي نصف قرن على هذه الرؤية وذلك التوجه الفني، وبعد هجرة أصحابه من الحروفيين إلى مدارس واتجاهات أكثر حداثة كالتجهيز في الفراغ أو فن الميديا وغيرها من مدارس ما بعد الحداثة، فلقد أصبح الوقت كافياً لإعادة النظر في تقييم الحروفية العربية ومراجعة منهجها وأسلوبها ومناقشة منجزاتها لنرى هل كانت الحروفية

بالفعل أسلوباً فنياً ذا قيمة فنية رفيعة لأنه يحمل في طياته عناصر الأصالة ويستند إلى معالم التراث؟ وهل استطاع الحروفيون من خلاله أن يعبروا عن الإنسان العربي وقضاياه؟ وهل استطاعوا أن يقدموا للعالم رؤية فنية ذات خصوصية وتتمتع بالعمق والثراء مما يؤهلها لأن تكون إضافة حقيقية لفن الإنسان ودليلاً على قدرة الإنسان العربي المعاصر على الخلق والإبداع في مجال الفنون التشكيلية؟

أزمة الهوية:

واكب الفن التشكيلي في بداية نشأته بالمنطقة العربية التغييرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت تطمح في مجملها إلى اللحاق بالتطور الحضاري الذي كان قد تحقق في الغرب منذ عصر النهضة في القرن الخامس عشر، وبعد قرون طويلة من الانغلاق والتخلف كانت الفنون التشكيلية إحدى الوسائل التي توسلت بها الدول العربية إلى تحديث مجتمعاتها، وبدأت الأجيال الأولى من الفنانين العرب سواء في مصر أو العراق أو بلاد الشام يمارسون عملية الإبداع الفني مهتدين بالنماذج الغربية ، مقلدين لمدراسها وطرقها الفنية ، فهم قد تلقوا تعاليمها سواء عن طريق الأساتذة والفنانين الأجانب الذين وفدوا إلى الدول العربية ، أو عن طريق سفرهم إلى أوربا في بعثات دراسية بمعاهد الفن الأوروبية، وكانت الأساليب الفنية السائدة آنذاك هي الكلاسيكية والواقعية والتأثيرية، وقد اقتفى أثرها الفنانون العرب بعد أن أضفوا عليها رموز ومعالم وأشكال البيئة العربية. ثم جاءت الأجيال التالية لجيل الرواد - خلال الثلاثينيات والأربعينيات - وقد تأثرت بالمدارس الأوروبية التي أفرزتها عوامل الثورة والتمرد الذي ساد أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، تلك الثورة التي كانت في صميمها دعوة لنبذ الماضي والبحث عن أشكال فنية جديدة، وخلال بضعة عقود ظهرت عشرات المدارس الفنية ذات التوجهات والمعالم الفنية المختلفة والتي انطوت جميعها تحت عنوان الحداثة.

ولقد وجدت الحداثة لها في البلاد العربية أتباعاً وأشياعاً عديدين، وسرعان ما ظهرت في الساحة الفنية العربية أعمالاً تتبنى أفكارها، مثل أعمال التكعيبيين والسيرياليين والتجريديين، وكان حماس الأجيال الجديدة من الفنانين العرب لتلك المدارس لا يقل عن حماس أصحاب المدارس الأوروبية ذاتهم، وكانت دعوة مواكبة العصر وعدم التخلف عن مسايرة أفكاره الجديدة هي اللافتة التي رفعها هؤلاء لزرع توجهات الحداثة الأوروبية في البلاد العربية، فقد كانوا بالفعل نخبة من الفنانين المثقفين ومن ذوي الاحتكاك بالثقافة الأوروبية، ويصفهم د. لويس عوض" كانوا في الأكثر يتحدثون الفرنسية المثقفة ... ويجيدون الإنجليزية، وكذلك كانوا يتقنون العربية ولهم فيها أساليب ..... ولم أكن أرى شيئاً على

المصاطب أو على الأرض أو في الأركان إلا ديواناً لرامبو أو أندريه بريتون أو أراجون، أو رواية لكيسلر أو سيوني أو لورنس، أو بحثاً عن حضارة الأنكا والأزتيك والزنوج.

ولقد كان هؤلاء المجددون يواجهون تيارين ينتميان إلى الماضي، الأول منهما كان التيار الذي كان ما زال مقتفياً أثر المدارس الأوروبية التقليدية، والآخر كان سلفياً يدعو إلى تقليد أشكال التراث الفني العربي وخاصة تلك الأشكال ذات الجذور التاريخية الموغلة في القدم كالفن المصري القديم أو فنون بلاد ما بين النهرين.

وجاءت الأربعينيات محملة بهموم البحث عن هوية الفن العربي الحقيقية وكيف يتم تحقيقها من خلال أسلوب يرتبط بالبيئة والعصر في آن واحد، وهكذا ظهرت على الساحة الفنية " الحروفية العربية " كإجابة شافية عن دور الإبداع في صنع الثقافة العربية المعاصرة، وتوجه معظم أصحابها إلى الخط العربي.

الخط العربي كفن تشكيلي:

أصبح الخط العربي بعد انتشار الدين الإسلامي جزءاً من بعض رسالة المسلمين للعالم، ومن أجل هذا اجتهد المسلمون في صيانة قواعده وتطوير أشكاله، حتى لقد بات علم الخط من فضائل المتعلمين، وتنافس الحكام في رعايته والإغداق على مبدعيه، فازدهرت صناعته وتعددت أشكاله وتنوعت مدارسه، وكان موقف الدين الذي شاع واستقر في الأذهان تحريمه لفن التصوير عاملاً من عوامل تحويل الفن الإسلامي إلى فن زخرفي يجسد كلام الله، ناشراً آياته فوق كل شيء صنعه الإنسان، كما أن هذا العامل الديني رفع من شأن الخط العربي، وأصبح تجويد الخط مناظراً لتجويد القرآن، وأضفى على إعجاب المسلمين بفن الخط عاطفة دينية.

تلك الجمالية التي تتصف بالإسلامية كانت هي المحرك الرئيسي لبعض المصورين العرب الحديثين لاستلهام العناصر الهندسية والزخرفية للخط العربي في أعمالهم، منقبين عن آثاره وكاشفين لجمالياته، وهم في مرحلة البحث عن الذات واستنهاض قيم التراث ينطلقون من مفهوم الفن الحديث، وخاصة المدرسة التجريدية التي أولت العناصر الشكلية في العمل الفني الأهمية القصوى.

ويتضمن بيان الفنانين التشكيليين العرب في مؤتمرهم الذي أقيم في بغداد عام ١٩٧٣ تقديماً وافياً لتوجه الفنانين نحو استلهام الخط العربي في الفن التشكيلي، للكشف عن كيانه العربي وكل ما يتعلق بالحرف كرمز لغوي، وذلك بالاعتماد على التطلعات الفنية المعاصرة

وذلك انطلاقاً من إحساسهم بأن الأبجدية تستند إلى الحرف نفسه كأساس وليس إلى المنطق أو العلامة اللغوية التي هي بمثابة الكلمة، كما هو الحال في الشرق الأقصى، أو كما كان الحال بالنسبة للخط المسماري في الحضارات القديمة.

ولا ينكر البيان أن استلهام الحرف في الفن قد بدأ منذ العصور القديمة، ثم تطور في العصور الوسطى خلال الحضارة الإسلامية، ولقد استلهمته بعض المدارس الفنية العالمية كالتكعيبية والمستقبلية والتجريدية والتعبيرية والسيريالية. ويرى البيان أن الفنان العربي هو أقدر من سواه على استيحاء أبجديته، وذلك لأن الرصيد الحقيقي للحرف هو خلفيته اللغوية ومناخه الاجتماعي والروحي والعاطفي معاً، والمتكلم والكاتب باللغة العربية يظل أقرب إلى إدراك الحرف العربي من ذلك الذي يجهلها.

ويوضح البيان توجه الحروفيين الفني الذي يعتبر الحرف وحدة تجريبية قائمة بذاتها، لديه من الطاقات والإمكانات ما يجعل منه خامة فريدة وصالحة للتشكيل الفني، دون أن تكون هناك حاجة إلى ربطه بمعان أخرى استناداً إلى ماله من قيم لغوية.

ويشرح البيان كذلك الأسباب الكثيرة التي دفعت نحو هذا الاتجاه، وأهمها المنطق الشكلي والرغبة في إيجاد فن عربي، ويعلن الحروفيون توجههم نحو الخروج من المستوى المحلي إلى الأفق القومي الأوسع، وتمجيد أهمية هذا التعبير الفني الحضاري الذي يستلهم التراث ويستوعب لغة العصر، وذلك من أجل تحقيق الوجود العربي في الفن، وتوحيد الأطراف الممتدة والمتغلغلة كجزء أساسي في صميم حضارة الإنسان المعاصر.

ويفرق البيان بين نمطين للحرف، الأول منهما هندسي الطابع وهو ذو شكل متأنق، أما الثاني فهو النمط اللاهندسي كالتوقيع والكتابات اليدوية العادية، وكلا النمطين يمثلان مصدراً من مصادر البحث الحروفي في الفن التشكيلي المعاصر.

ويؤكد الحروفيون أنهم يبتغون الخروج بالعمل الفني عن أشكاله التقليدية إلى آفاق عصرية، وتطوير التعبير الحروفي في الفن إلى لغة جديدة عبر النظام الأبجدي.

عوامل مشجعة:

ولا شك في أنه قد تضافرت عوامل عديدة احتضنت التوجه الجديد نحو استلهام الحرف العربي كعنصر تشكيلي، ولعل من أهمها - كما أعلن الحروفيون أنفسهم محاكاة الحداثة الأوروبية في نبذها لموضوع العمل الفني وإهمال مضمونه، والاعتماد فقط على العناصر التشكيلية المجردة والتلاعب بها لخلق عالم فني يختلف عن عالم الواقع. وكانت المدرسة

التجريدية في أوروبا خلال الثلاثينيات من القرن الماضي ثم المدرسة التجريدية التعبيرية في أمريكا فيما بعد قد اكتسحت عالم الفن التشكيلي، وبدا كما لو كان التجريد في العمل الفني هو الغاية والمبتغى الأخير لأي فنان، وكان يوصم بالتخلف أي فنان يشير عمله الفني إلى الواقع أو يدل عليه، ولقد كان الخط العربي بما يحتوي عليه من نسب رياضية وهندسية مجردة متلائماً مع اتجاه الحداثة، كما أنه كان يملك إمكانات لا نهائية في الصياغة والتركيب تغري الفنان يعمل تنويعات حروفية تجريدية لا حصر لها. وهكذا كما يرى طارق الشريف "لقد درس الفنانون العرب التجريد واكتشفوا ما فيه من إمكانات، كما درسوا الواقع ودرسوا عناصر التراث على ضوء التجريد.

لقد كان القالب الفني (التجريد) جاهزاً للاستعمال مما يوفر للفنان جهده وطاقته التي كان يمكن أن يبددها في إبداع قالبه الخاص، فما عليه سوى أن يملأ هذا القالب الوافد والجاهز بتنويعات محلية عديدة من الحرف العربي حتى يحصل على عمل فني عربي ومعاصر معاً.

ويتمثل العامل الثاني في النظرة الدينية التي أشاعت النفور من الشكل الآدمي والتصوير التشبيهي، وسواء كان ذلك العامل قد استقر في وجدان الفنان الحروفي نفسه الذي لا يريد أن يتعارض مع عقيدته الإسلامية، بالإضافة إلى ما يدخله في نفسه النزوع إلى الحرف العربي من سكينة روحية وعاطفة إيمانية.

كما يقول الفنان العراقي جميل حمودي أحد رواد الحروفية "إن اللحظة التي وثبت فيها إلى ذهني فكرة استيحاء الحرف العربي في العمل الفني كانت في ساعتها نوعاً من الابتهال والصلوات لنفس أفزعها الفراغ الذي ملأ الحياة الأوروبية التي كنت حديث العهد بها، وكان الخوف من الضياع في تراث لا يمتد لوجودي الفكري والقومي بصلة سبب الثورة التي أجتاحتني على المثل المادية الصادرة عن حضارة الآلة وحضارة المادة الرخيصة، فتمسكت بالقيم الروحية التي تؤكد على أصالة الروابط الحضارية والثقافية لوجودي، ولم أر أشرف أو أقدس من الحرف العربي ينبوعاً آتى إليه لأشبع عطشي للتعبير والإبداع".

وسواء جاء العامل رغبة من الفنان الحروفي في التقرب إلى الجمهور العادي، وخلق جسر للتفاهم مع المتلقي لتسهيل مهمة الفنان في توصيل رسالته الإبداعية، فالجمهور العربي الذي ترسب في وعيه ووجدانه النفور من فن التصوير أصبح أكثر ميلاً لتقدير فن الحروفيين المجرد، كما أن للحرف العربي مكانة كبيرة، فهو يمثل الوعاء الذي أحتضن عبر القرون العقيدة الدينية الإسلامية، وكتب به القرآن، حتى أنه أوشك أن يتحول إلى علامة بصرية اكتسبت لهذه الأسباب قدسية خاصة، وأصبحت اللافتات المكتوبة بخط جميل تزين البيوت والأماكن العامة وخصوصاً تلك التي تحمل إشارات لنصوص دينية من سور القرآن أو أحاديث الرسول.

والعامل الثالث تمثله تلك الرعاية التي أبداها أصحاب الثروات من العرب الذين وجدوا أن لوحات الحروفيين بما تحتويه من حروف عربية مقروءة هي النموذج الأمثل للفن الذي يقدرون على فهمه واستيعابه فهي لا تجهد النفس والخيال في فهمها وفك شفرتها والتعرف على ملامحها، وإنما هي نص بصري مقروء يتسم بالسلاسة والوضوح ويتلاءم مع ثقافتهم البسيطة.

ويجيء العامل الرابع ممثلاً في رأي الجمهور الأجنبي والأوروبي على وجه الخصوص الذى لم ير من لوحات الحروفيين إلا منتجاً فلكلورياً أهم ما فيه أنه يشير إلى منطقة بعينها من العالم، فهو يقدره ليس لأنه يحمل قيمة فنية رفيعة في حد ذاته وإنما لاختلافه وتفرده في شكله وسماته وارتباطه بالعالم العربي فيشير إليه ويذكر به.

الحروف العربية في قوالب غربية:

ولقد سمحت الأساليب المتعددة المعروفة للخط العربي للحروفيين بإبداع تنويعات شتى من الأشكال والتصميمات، والتي ظلت في معظمها تدور في فلك الفن التجريدي، بل إن هناك تجارب جد شبيهة بإبداعات بعض الفنانين الأوروبيين في هذا المجال، وذلك فيما عدا بعض التجارب الساذجة لعدد من الحروفيين الذين استغلوا الحرف في تمثيل بعض المعاني بإضفاء الناحية التعبيرية على الحرف نفسه حتى يشي بمعناه ومدلوله اللفظي، أو استغلاله في رسم أشخاص وحيوانات وطيور وعناصر تشبيهية أخرى مستفيدين في ذلك من الإمكانيات الزخرفية للحرف في تشكلاته المختلفة، أو التصرف في الحرف بطريقة حرة وتبديل مظهره المرئي والمقروء لغايات جمالية واعتباره مادة تعبيرية تندرج في كيان الوجود المستقل للعمل الفني.

لقد استغل الحروفيون التجريد بشتى تجلياته لكي يكون هو القالب الفني الذي يصبون فيه حروفهم، فلقد سمح لهم التجريد بإيجاد الصيغة الجمالية بما يوفره من إمكانيات لانهائية في التصميم الحر الخالي من القواعد الهندسية التي تضبط الحرف بالآخر داخل الكلمة، فالشكل الجمالي في النهاية يتم تأليفه وفقاً لما تقتضيه هندسة البناء للعمل الفني في حد ذاته، وهكذا فإن معظم لوحات الحروفيين قد اعتمدت على ما توفره عناصر التجريد من بلاغة تشكيلية تمثلت في الترديد والتكرار، واللعب المنظم على السطح، واستخدام الاتجاهات المتخالفة والمتكررة، مع الإيقاع الهندسي، وحركة توالد الأشكال في متواليات متتابعة، والجمع بين العناصر الزخرفية والهندسية والحروفية في عوالم ملأى بصراع الأشكال مع بعضها البعض أو انسجامها وتآلفها معاً، والإيحاءات البصرية المخادعة التي تذكرنا بلوحات فازاريللي

والتي تؤكدها الألوان المتدرجة التي تتكون من الخطوط المتمازجة والاشكال المتوالدة باقترابها أو ابتعادها عن نقطة البداية.

لقد أضحت لوحات الحروفيين على تباين انتماءاتهم الاقليمية لوحات تجريدية حين تداخلت التشكيلات التجريدية واللونية مع الكلمات والحروف في تراكيب هندسية حرة لتفصح عن نظام لوني ونص بصري مستقل، ولو تم اغفال عنصر الحرف فيه لكان تجريداً مطلقاً لا يتصل من قريب أو من بعيد بالتراث الفني العربي والإسلامي، وفي نفس الوقت فإنه لا يحقق ما هدف إليه الحروفيون من ابتداع فني عربي إسلامي قلبا وقالباً، ويظل الأسلوب الفني والصياغة الفنية هي الأهم والأرفع قيمة والأعلى منزلة، لذا كان يجدر أن يصرف الحروفيون جهدهم في ابتكار الصياغة التشكيلية التي يمكن أن تجمع بين أصالة عنصر الحرف وتفرد واستقلالية الشكل والبناء الفني الذي يحتويه.

ولم يكن غريبا أو شاذا لجوء بعض فناني التجريد الأوربيين إلى استلهام أشكال الحروف العربية في أعمالهم، فالصياغة من خلقهم، والقالب الفني من ابتكارهم، ولعل نظرة متأملة ، لما أبدعه مصور أوروبي مثل بول كلي في هذا المجال يكن أن تبرهن لنا على المواءمة الصحيحة للتناول التشكيلي المبدع للحرف العربي واقتناص ما يزخر به من غنائية شكلية تتفق مع الأسلوب التجريدي في أنقى صوره وأجلاها.

ولقد ظل بعض الفنانين يتعاملون مع فن الخط العربي بالتقدير والاحترام اللازمين، ولم يخرجوا عن أصوله التراثية، فحافظوا على جمال نسبة وأشكاله، فلم يفقد على أيديهم عناصر الجلال والرصانة التي يتمتع بها أعمال الخطاطين التقليديين الأوائل، ويبدو أن هؤلاء الفنانين كانوا يتمتعون بثقة في أنفسهم دفعتهم إلى عدم التعامل مع الحرف بأية صيغة تجريدية لأن في ذلك انتصار لشكلياته الذي يؤدي إلى فقدان قيمته عما كان فيه عندما تناوله الفنان الإسلامي في سياق واقعه اللغوي والزخرفي والروحي.

في حين رأى الحروفيون أن الخط العربي يمكن الاعتماد عليه كأساس لفن عربي يتسم بالحداثة، فهم لا يبحرون بعيداً عن التراث الذي يعد شكلاً تجريدياً بصورة ما لأنه ينبذ المحاكاة والتشبيه، فهو يشكل عالماً قائماً بذاته غير عالم الواقع ، وهي نفس السمات التي رمي إليها مبدعو الفن الحديث، ولقد توهم الحرفيون بتلك المعادلة أنهم بذلك يحققون شعاراً صعب المنال لمنطقة ما زالت تحبو في مجال الفن الابداعي، ولا تملك رصيداً فنيا قريبا يسهل الاستمرار في الإضافة إليه أو تحديثه، ويرى سمير الصايغ "بأن القول بتحويل الخط إلى عناصر تشكيلية هو قول غامض من الناحية الجمالية المحضة، فنحن حين نكون بإزاء الخط العربي كعناصر تشكيلية فإننا نكون قد أعطيناه استقلالاً جمالياً قائما بذاته ومطلقاً، ولكننا حين نقف أمام اللوحة الحديثة التي استخدمت عناصر الخط كمفردات تشكيلية نجد أنها لا

تستمد جمالیتها من التراث بل أنها تعتمد على مقولات الفن الحديث، فالحروف التي تضمها اللوحة الحديثة هي حروف مكتوبة وليست حروفا مخطوطة أو مجودة تتبع في تشكيلها نظاما شكليا معيناً هو نظام الخط في أصوله وقواعده ومنطقة الجمالي، والخط هنا ليس مادة يمكن الاستفادة منها وتوظيفها في العمل الفني كما فعلت اللوحة الحديثة، بل هو رمز وشكل ونظام يتبع قوانين ونظم هندسية دقيقة وواحدة، أي أن عملية الاستلهام للحرف العربي كانت في واقع الأمر عملية تعريب للوحة.

لهذا يرى الصايغ أن الحروف أو الخطوط في اللوحة الحديثة لا تتشكل في نظام أو ضمن قوانين منطقية ومنسجمة، وإنما تتشكل ضمن سياق اللوحة ومنهجها الفني الحديث، وهي بالتالي تفقد جماليتها القديمة لتكتسب جمالية جديدة، فتفقد عندئذ غايتها في الجمع والوصل بين حديث وقديم أو بين أصالة ومعاصرة.

إلى جانب ذلك فإنه يجدر بنا أن ننظر إلى تجربة الحروفيين بعين الشك في مدى مصداقيتها الفنية، ومقدار التجديد التشكيلي الذي أتت به وأنجزته، فالفنان العربي الحروفي " يحرف " بعض الصيغ من قرائنها، ويجردها من معناها ليعيد استثمارها مرة أخرى، كما أنه يحاول أن يستعيد "مرئى" المجتمعات القديمة التقليدية للوجود مرة أخرى، وما يمثله من تناقض وما يخلفه من تشويه لذلك المرئي حين يفتقد وسائطه الطبيعة التي أفرزته وحددت شكله وملامحه وإيقاعه . لذلك يرى العديد من الفنانين الخطاطين أن غالبية المشتغلين في مجال الحروفية أميون، فهم غير ملمين بروح وأسس وجماليات الخط العربي، كما أنهم في نفس الوقت يجهلون تراثهم والقيمة الفنية الرفيعة والمقدسة التي تمثلها اللغة العربية، إذ يتعاملون مع الخط العربي، باعتباره فنا زخرفيا يتم مسخه وتحطيم أصوله في لوحاتهم التي يطلقون عليها تجاوزاً لوحات حروفية عربية.

ومن الواضح أن المشكلة لا تكمن في البحث عن الاستقلال والتمايز عن الغرب الذي سعى إليه الحروفيون، بل تكمن في مدى سلامة عملية الاستلهام نفسه، لأن المهم هو الكيفية التي يتم بها الاستلهام لروح التراث لا مجرد استغلال مظاهرة الجمالية.

وفي النهاية فإن الوظيفة التي يحققها الخط العربي أو قطع النحاس أو الخزف أو الخشب تفتقدها اللوحة الحديثة التي تدعى الانتماء أو تدعي استلهام الخط أو الرسم أو الزخرفة الإسلامية، فوظيفة اللوحة العربية الحديثة لا تزال تقع ضمن وظيفة اللوحة الغربية الحديثة، فلقد فصل الفنانون المحدثون بين الخط كوسيلة فنية تؤدي وظيفة أساسية في إيصال المعنى اللغوي، وبالتالي فإنه لم يعد الخط أو الحروف العربية في اللوحة الحديثة تلتقي أو تنفصل لتشكل كلمات أو جملاً ذات معنى ، بل هي مجرد أشكال وخطوط، أو مساحات وألوان ، وأحجام وفراغات وما إلى ذلك من عناصر أسمتها اللوحة الحديثة بمفردات اللغة التشكيلية الجديدة.

ماذا بقى من الحروفية:

وحين اتخذ الفن الأوروبي في فترة ما بعد الحداثة مسارات جديدة تخطت التجريد الذي كان أساسا يعتمد عليه الحروفيون، وظهرت صيغ فنية غير مألوفة مثل فن الأرض ـ وفن الفيديو. والتجهيز في الفراغ ـ فن الميديا، فإن الفنانين العرب من الحروفيين سرعان ما هجروا حروفهم واتجهوا نحو عالم التعبير الفني الذي لا يلتفت إلى الخصوصية ، ويكرس لمبادئ العولمة، حيث تتغير المراجع وتتعدد التقنيات وتتلاءم الأفكار وتتجه نحو هدف واحد يتشابه فيه الإبداع الفني كما تنتفي ملامح العناصر الذاتية الثقافية، فمنذ حوالي أكثر من نصف قرن كانت الفنون ـ في جميع أنحاء الأرض ـ عرضه لتغيرات شاملة، نتج عنها تطور عميق أفرز نوعاً جديداً من الأساليب المتشابهة التي يمكن قبولها في أي مكان، والتي يمكن أن تندرج تحت مفهوم "الفن العالمي".

وما يبقى من الحروفية اليوم هو ما أفصحت عنه كتجربة على طريق بحث الفنان العربي المعاصر عن ذاته وسط ذلك الخضم الزاخر بالأساليب من المدارس الفنية، وهي إذ لم يتحقق هدفها الثقافي النبيل الذي توخاه أصحابها في خلق فن عربي معاصر صميم، إلا أنها يمكن أن تكون درساً بليغاً لأجيال فنية قادمة، لتتلافى تناقضاتها وتتحاشى سلبياتها لكي تكون أكثر نجاحاً في تخليق الفن العربي المستقل والمعبر عن الذات والثقافة العربية، والذي يكشف عن روحها، ويجسد وجدانها في أجلي صورة وأنقاها.

المراجــع

١ - إبراهيم جـمـعـة: دراسـة في تـطور الكتـابات الكوفيـة على الأحـجـار في مصـر فـي القـرون الخمسة الأولى للهجرة، القاهرة، دار الفكر العربي.

٢ - أحمد الأبحـر: الخط العربي كعنصـر تشكيلي في الفن العربي المعاصر، رسالة ماجستير- كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٩٩ .

٣ - بدر الدين أبوغـازي: جيل من الرواد، مطبـوعـات جـمـعـيـة مـحـبـي الفنون الجـمـيـلة، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

٤ - سـمير الصـايغ: الفن الإسـلامي - قـراءة تأملية في فلسفتـه وخصـائصه الجـماليـة، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٨ .

٥ - د. شـربل داغر: الحـروفـيـة العربيـة - فن وهوية، ط١ ، شـركة المطبـوعات للتوزيع والنشـر، ١٩٩٠ .

٦ - شـوكت الربيعي: الفـن التشكيلي في الـوطن العربي ١٨٨٥ - ١٩٨٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ .

٧ - طارق الشـريف : مـفـهـوم النهضـة فـي الفن التـشكيلي العـربي، مـجلة الحـيـاة التـشكيلية، دمشق، ١٩٩٣ .

٨ - Contemporary Art from the Islamic world Wigdan Ali. Scorpion publishing Ltd.landon

٩ - Art Contemporain Arabe . Collection du musee. Paris . Institut du Monde Arabe

المرسومات الخطية .. الجوهر والواقع

طلال معلا

تعددت القراءات لمواقع المرسومات الخطية في صورها وتجلياتها الفنية في الفنون التشكيلية والبصرية العربية، والتطرق إلى تاريخية العلاقة بين الكتابة والخط، وما يلحق منهما باللوحة المسندية أو العمل الفني بتعدد صيغه وتمثيلاته، باعتبار المنتج جزءاً من الاتصال الجمالي القائم بين مبدعه ومتلقيه. إلا أن هذه القراءات - بصورتها العامة - بقيت مرهونة بعقلية النقد الفني المراوح بين التأريخ والتوصيف والشروحات والتعليقات العابرة، دون الخوض في المناهج المستحدثة، وصياغة هذه التجربة وفقاً للمعطيات النقدية والفكرية التي تتيح التفاعل مع الضرورات الفنية المنقلبة على ذاتها في المحترفات العربية. وإعادة صياغة التجربة بكليتها باعتبارها حاملاً للجوهر الإنساني والقيم المتبدلة بفعل الزمن، وجراء التوترات التي طالت الوعي بالفن والتماس مع وجوده الجديد، خارج الهيمنة الأكاديمية والإرث المقدس ومنطق الإيحاء بأهمية تجسيد التراث أو تكريسه كسلطة لا تقبل التجاوز، لما يتصل بشمولية المفهوم وتثبيت البنية التقليدية وكيفيات ممارستها في مجتمعات لا يمكن الاتفاق على قراءة نموها بنفس الوتيرة، أو تلمس تأثيرات الفاعليات الاجتماعية والنفسية فيها على الفن الذي يعيد صياغة وجوده وكيفيات تلقيه واستيعابه.

منذ المحاولات الأولى منتصف القرن الماضي، مروراً بعقدي السبعينيات والثمانينيات، يمكن الإشارة بوضوح إلى أهمية الاستناد على الماضي كمبرر للهوية الذاتية، ومحاولات التفرد عبر ما دُعيَّ بالحروفية. ويمكن تلمس التنوع الكبير في تناولات الفنانين العرب للمفردات الخطية المستندة إلى الحروف أو الكتابة، وما طرأ عليها من تبدلات أو ما ولدته من إشكاليات، وكل ما دعا الفنانين أو الكتاب للبحث عن مرجعيات بصرية تاريخية لتأكيد الصلة بموروث يكشف عن عمق المفاهيم المطروحة في الماضي على المستوى البصري، والاتكاء على المنتج الحضاري المتشكل وفق معطيات زمانه على كافة المستويات بما فيها السياسي والاجتماعي والفكري.

وقد بقيت مسألة الصلة بالماضي مسيطرة على مفاهيم إنتاج العمل الفني المنحاز للمرسومات الخطية، لتعيق انفتاح التجارب على بعضها البعض على المستوى الإقليمي، والوصول إلى نتائج تعينهم على تجاوز إشكاليات التبعية التي كانت مطروحة بقوة فيما يتصل بالغرب ومنجزه البصري. وبينما كان الغرب يتجاوز حداثته بنقدها والانتقال إلى مفاهيم جديدة تتجاوز تلك الحداثة للتعبير عن قلق إنساني حول الوجود، كانت اللوحة العربية أسيرة الانشداد إلى الماضي لتبرير أحقيتها في التعبير عن الذات والكيان والهوية عبر المقدس، حيث كانت المفاهيم المطروحة في قضايا كالتراث والمعاصرة والأصالة تحاول في جانب كبير منها نفي العلاقة بالمحترف الغربي، أو التأثر به ومحاولة إصباغ الصفة العروبية على العمل المنجز. يؤكد ذلك ما سعى إليه المؤتمرون في اللقاء العربي الأول للفنون الجميلة في دمشق مطلع السبعينيات بطرحهم مجموعة من أسماء المشتغلين في حقول فنية على صلة بالخط والزخرفة والعمارة واللون، ومنحهم صفة رسام عربي أصيل.. وقد أكدوا في استعراض بعض التجارب على المعاني الروحية والنزوع إلى الخلود عبر التآليف الإنشائية المتصلة بالأرابسك والزخرفة.

وهذا أيضاً ما دعا المغاربة آنذاك لتصدير بيانات بالخروج على صلاحيات العمل المسندي الغربي، وكذا المشارقة كجماعة البعد الواحد، وما كان يحدث في السودان وتونس وسواها من المحترفات العربية، والتي يمكن إجمالها بضرورة طرح الأسئلة حول هذه التجربة التي تحمل في تضاعيف تأكيد الحاجة إليها الكثير من التناقضات والإشكاليات، وقد ذكرت في غير ندوة أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل الظروف التي كان يعيشها المبدع العربي عن الأوضاع العامة، التي من أهم سماتها تراجع المؤسسات الأكاديمية وتأخر المجتمع العربي على المستوى الصناعي، والتخلف الاقتصادي، والعزلة الثقافية من قبل المركزية الغربية، وعدم انخراط المثقف في آليات البناء الاجتماعي. وهي أمور أعاقت الكثير من المشاريع عن رؤية النور بالطريقة التي حلم بها المبدعون. باعتبارها مفاصل أو تحولات كان من الممكن أن ترسخ الصلة بالفنون، والخروج من مخلفات المراحل الاستعمارية إلى نهضة تحررية سنذكر تالياً كيف تمكن المبدع من ملامستها وفق الظروف الطارئة على مجتمعات عربية دون أخرى بمواكبة المتغيرات الإنسانية وسبل الاتصال فيما بينها.

الباحث التونسي د. الحبيب بيده وضع يده على ركائز أساسية لصياغة وجهة نظره حول الهوية والخصوصية الفنية والمنهج مشيراً إلى ضرورة تناول العمل الفني المتضمن المرسومات الخطية باعتبارها علامات، وهو يذكر "كانت البدايات في منتصف الستينيات عندما انتبه بعض الفنانين إلى ضرورة تحقيق هوية فنية خصوصية ومحلية تندمج ومفهوم الوطنية والقومية، تفرد الفنان العربي وتحدث تألقه وتميزه بالنسبة للفن الغربي والفن الذي تطور في الغرب تطورا منهجياً. وكانت نتيجة هذا البحث وجود الجواب في استعمال العلاقات التراثية

التي أثثت زخرفياً المحيط العمراني معماراً وتصميماً، استعمالاً سمي في تلك الفترة حديثاً، ومن بين تلك العلامات استعملت "علامات الخط العربي" في اللوحة المسندية وفي النحت وفي النسيج الحائطي وفي الحفر والخزف الفني. وكان ذلك تقريباً دون اتفاق مسبق في جل البلدان العربية، إن لم نقل الإسلامية. وكانت بهذا الفعل هجرة هذه العلامات وتنقلها من حواملها الأساسية الاستعمالية إلى هذه الحوامل الفنية الجديدة، وقد حققت وحدة عربية تشبه إلى حد كبير ما حققه رجال السياسة من توحد في إطار منظماتي ومؤسساتي"[1].

والباحث إذ يشير إلى أهمية طرح المسألة الفنية التشكيلية في إطار خطاب تشكيلي يهتم بالإدراك الجماعي والمجتمعي، فإنه يؤكد أن التعامل مع المرسوم الخطي كعلامة أدى إلى فتح الآفاق النقدية والفلسفية والجمالية في الكيانات الثقافية، لتجاوز التداولات التقليدية حول الهوية والتفرد التي تكون أصيلة في حداثتها وحديثة في أصالتها، وهو فهم يستوجب البحث والجدل كونه يتجاوز قضيتين إشكاليتين هما "الماضوية" و"الموضوية" في اجترار التجربة التشكيلية للمرسومات الخطية، خاصة أن الباحث يسعى لترتيب القصد من التعامل الجديد مع العلاقة الخطية عبر خطاب أساسه (المعنى) الجمالي.

هذا الطرح في ظل الإدراك الاجتماعي للفن يؤكد أن تأثير العوامل الاجتماعية على تحول الفنون مهم للغاية، إذ ثمة علاقات لا يمكن تجاوزها في هذه الرابطة بين الفن وتوصيفاته والمكونات الاجتماعية التي يحيا أو ينمو ويتحول في كنفها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستسلام لشمولية مفهوم الفن، أو الوقوف في حقبة زمنية تحدد الفهم الاجتماعي له، أو التفسيرات التي تقتضيها كل مرحلة من المراحل التي يعبرها الفن في طريقه ليتحول إلى دال ومفسر لطبيعة المجتمعات التي نشأ فيها، دون أن يشير إلى أسباب غموضه ودلالات تحوله من حال إلى آخر متمرداً على كل فهم يمكن أن يفسره للوقوف عند مهمة أو هدف أو تحول. ما يعني أن تجدداً مستمراً يقتضيه الإبداع لبناء السياقات المعرفية، وتوليد الصلة المتحركة والتفاعلية بين البنى الاجتماعية والثقافية.

لهذا فإن دراسة المنجز المتكئ على المرسومات الخطية إنما يتم في إطار تحوله لإثباته عند موقع معين أو عبر أفراد أو تجارب بعينها، أو حتى عبر المراحل السياسية والاقتصادية التي أدت لإعادة تصنيف الفن والإبداع في أطر محددة جراء طلبها والحاجة إليها، أو عبر أدلجتها وفق أفكار مرحلية اقتضتها ظروف هذا المحترف أو ذاك من المحترفات العربية. ما يقتضي إعادة صياغة الأسئلة حول الكثير مما تم الاجتهاد فيه على المستوى النقدي، مع مراعاة مراحل الصعود والهبوط، أو الانتشار والانحسار التي لاقتها أفكار المرسومات الخطية، وبما يعيد لهذه التجربة ما سعت إليه كجوهر، وللفنانين الذين اختاروا هذا النوع من التعبير مكانتهم في إطار الحركة التشكيلية العربية.

بدلاً من الذهاب في اتجاهات متفرقة للتعبير عن الحاجة إلى ابتداع المرسومات الخطية - رغم وحدة الهدف - كان من أساسيات التوجه قراءة الواقع والتوجه إلى المفاصل التي تحركه، وتلمس طبيعة التحرك الاجتماعي الساعي لترميز نفسه عبر مقولات المثقفين، إذ مثل هذا الحراك صورة سريعة لتبني الحراك الفكري الغربي في هيئته العامة. بينما كانت البنية الاجتماعية تعتمد على مشاهدة تقلب الأحداث السياسية مكتفية بالتعلق بما يسد حاجاتها الأولية. والحداثة التي كانت مطلوبة في كل النواحي الفنية كانت تواجه معوقات اختراق الزمان للوصول إلى مجتمعاتنا العربية لأسباب كثيرة، وكأن فواصل عميقة كانت تعيق تطابق التوجه بدءاً من السياسي مروراً بالاقتصادي والتعليمي ووصولاً إلى الثقافي الذي تشكل الفنون صورته، بما فيها الأعمال الفنية بشكل عام وما تضمنته من مشاريع، التي كان عليها أن تراوح في مكانها لعدم وضوح الرؤى التي قدمها أغلب المشتغلين في هذا المضمار. والمراجعة البسيطة للمحترفات العربية تؤكد وجود مجموعة من الصراعات بين الاتجاهات الفنية بسبب الصراعات والتناقضات الفكرية التي لم تستطع أن تبلور حالة محددة، وهو ما يدعى بالصراع بين البنى الأساسية للإنتاج الثقافي، والبنى المفكرة التي يمكن أن تضبط التأثيرات المتبادلة بين الإبداع والقوى المؤثرة فيه.

لا ينكر أحد الصلة الوثيقة بين الفن وقيمته المالية، وهذا ما يعني تحقق المصلحة عبر مجموعة من الوجوه تمثل الصالات الخاصة وجهاً منها، فيما يمثل المقتني وجهاً آخر. وحين كانت لوحة المرسومات الخطية منشغلة بتأكيد ذاتها مطلع السبعينيات، كان الفن بشكل عام يحاول التعبير عن التوق إلى التحديث، وقد عبرت المرسومات الخطية آنذاك عن مشروعها بمجموعة من الادعاءات التي لم تستطع أن تستمر بسبب الخطاب الماضوي الذي تبنته، ومحاولاتها إحياء الصلة بكثير من الأمور التي كانت معيقة لها بدلاً من أن تدفعها خطوات إلى الأمام مما أدى إلى انحسار المشتغلين بها، ويأتي في طليعة هذه الأمور الصلة بالسوق الفنية، رغم الظروف الداعمة على المستوى الرسمي والإعلامي لاعتبارات سياسية في أغلب الأحيان، وبما يتفق وتأكيد الذات العربية ومحاولات التفرد بصورة تجعلها فنوناً تعبر عن الحلم الذي مثلته الكيانات الأيديولوجية في المشهد العربي العام. ما أفقدها الحس التنافسي مع الزمن، وابتعاد الطليعة الوسطى الليبرالية عن تبني مشروعها، كونها كانت داعمة للقيم التحديثية في المجتمع العربي. وسيلاحظ المنشغلون بمتابعة هذه القضايا التراجع الهائل الذي حصل مع انتكاسة هذه الطليعة للفنون بشكل عام، وكذلك تداعي الصلة بين المؤسسة الرسمية والمرسوم الخطي مع تبدل المفاهيم الأيديولوجية، وبقاء البنية الأكاديمية الجانب المسيطر على كثير من توجهات الفنون. ماحدا بكثير منهم لنعت توجهات المرسومات الخطية بالتقليدية، وعدم الاعتراف باشتغالات فنانيها، وهو ما يؤكد مصادرة البنية الأكاديمية لدور الناقد وعدم إفساح المجال له للعب دوره الحاسم عادة في مثل هذه الأمور، وبقاء نظرتها المرشح الأول للاعتراف

بتجربة دون أخرى، وتصنيف المنتج الفني بالأشكال التي تسمح بعبور البعض دون البعض الآخر إلى المؤسسات والصالات والمعارض الكبرى المتاحة، أي أنها أدت دوراً رقابياً على الموهبة الفنية وسد الطرق المتاحة لكثير مما كان يمكن أن يؤدي أدواراً تطويرية مما اعتبر خارج التداول والسمعة والصلاحية والمعايير.

إن الحاجة إلى النماذج التحليلية لكثير من تجارب المرسومات الخطية الناجحة نسبياً ستؤمن لاشك براهين واقعية لسير هذه التجارب، ولوجهات النظر التي يمكن نلمسها في نقاشات المحترفات العربية.. وسنلمس الصدام الحاد القائم الذي يحاول كل طرف فيه إثبات الذات بوصف اشتغاله حاجة ماسة. وبين النظرة للتفوق على المتاح لمغالبة الزمن والنظرة للرجوع إلى الركائز الحضارية والمفردات التراثية تنقسم الثقافة وتدور في حلقة لا يمكن التمييز فيها أين سيكون موقع الفرد في نظرته إلى العمل الفني، أو حسمه للشكل الثقافي الذي يمكن أن يلبي توجهه، أو ما هي المرجعية التي تجعله يقف في هذا الصف أو ذاك.

هذا ما انعكس على كل كلا التجربتين. أي ما يمكن دعوته تجاوزاً بالطليعي وما وسم بالحروفية في زمن كان الجميع فيه يسعون للمعاصرة، وكذلك للعب دور اجتماعي تنويري وأخلاقي وتربوي. وبالعودة إلى تجارب عربية كثيرة فيما بين سبعينيات القرن الماضي ونهايته سنلاحظ إلى أي مدى استطاعت تجاربهم أن تختزن التناقضات والأحلام والرؤى التي ذكرتها.. تجارب مزجت الحداثة بالدين والتصوف، وأخرى توسعت في تقديراتها للتاريخ الكتابي، فنانون استسهلوا اللجوء إلى الحرف ومبدعون اعتبروه علامة وإشارة خارج المعنى، تحريم وتحليل، صناعة الجميل وتوظيفه كفن يخلق الألفة وتوظيف للجليل في سوق السيولة.. كل ذلك في مجتمعات عبرت عهوداً من الظلام المعرفي إلى ريفية العلاقات الاجتماعية وبقائها في إطار الطقوس الزراعية والتبعية الصناعية وقيود الأعراف والحاجة إلى الاستقلال والحيرة في النظرة إلى المستقبل وابتداع القيم المعاصرة.

بالتأكيد لم يكن المقصود من إدخال الحروف والكتابة في الأعمال الفنية مستنداً إلى تطلعات دينية بقدر ما كان تطلعاً لإيجاد مخارج لما دعي أزمة في إيجاد المخارج الإبداعية الفنية رغم أهمية هذه التطلعات وحراكها الاجتماعي، خاصة إذا علمنا أن جمهور الفن في العالم العربي لم يكن واسعاً أو شاملاً لكثير من التعقيدات المتصلة ببنية المجتمعات الثقافية، لتبقى طبقة متشابهة من أصحاب القدرة الاقتصادية والمتنورة على مسافة قريبة من الفن، البرجوازية الوطنية وفيما بعد الطبقة الوسطى ممن يعتبرون مستقبلي الفن بصورة عامة، وقد لعب أصحاب الصالات الخاصة ووسطاء المتاحف والقائمون على المؤسسات دوراً في ربط صلتهم بمختلف الفنون واستقبالها "لذا فإن تحليلاً سوسيولوجياً للفن يجب أن يفسر ليس فقد النشأة التاريخية لحقل إنتاج مستقل، بل أيضاً التشكل التاريخي لأنماط التقبل الفني

المعاصرة له، ويفسر كيف ومتى غدا الجمهور مهيئاً لأول مرة لتفسير الأعمال الفنية كأشياء مستقلة، أشياء جميلة بذاتها ولذاتها. السؤال المكمل لذلك سيكون السؤال عما إذا كانت القدرة على تفسير الأعمال الفنية بهذه الطريقة موزعة بالتساوي بين كل المجموعات والطبقات في المجتمع، وقد ذهب العديد من النقاد- بالذات الفيلسوف الماركسي تيودور أدورنو- إلى القول: إن الاستقلالية الفنية عامل للتحرر في حقيقة الأمر، فهم يدفعون بأن الاستقلالية النسبية التي أكسبها حقل الفن والثقافة قد أتاحت له أن يغدو حقلاً يعبر فيه عن قيم بديلة، قيم لا تختزل بفعل دافع الربح الذي يحرك الحقل الاقتصادي أو المصالح الجزئية التي تسود الحقل السياسي على سبيل المثال، لكن بورديو اتجه إلى تفسير الاستقلالية الفنية بمصطلح مختلف نوعاً ما. ولاحظ أنه في عالم يتزايد خضوعه لقوانين السوق، فإن إيجاد الوقت والمتعة للانغماس في المتع المقدمة من حقل فني مستقل يعد ضرباً من الرفاهية. لذا يمكن للألفة مع الفن والثقافة الرفيعة أن تصبح مقصورة على البورجوازية المنعمة، وتعمل كمؤشر للبعد الموضوعي لتلك الطبقة وشعورها الذاتي بالتميز عن فضاء الحاجة المادية الشرسة المسكون من قبل الطبقات المهيمنة في المجتمع" (بورديو ١٩٩١) ١١١-٢ [٢].

لقد تأثرت المرسومات الخطية بالظروف التاريخية لإنتاجها في المجتمعات العربية، ماانعكس على أنماط استقبالها بحسب تشكلاتها الفطرية من جهة، ووفق نوعية المستقبلين لها، وهو الأمر الذي جعلها في مواجهة مع استقلالها كحامل تعبيري مستقل حتى نهايات القرن الماضي، وكان يمكن لها أن تعيد صياغة الكثير من القيم التشكيلية البديلة، إذ تشير علاقة المصلحة التي ربطت بينها وبين السلطة السياسية في أغلب الأحيان إلى لعب دور ضيق كان يمكن أن يكون أوسع خارج صلتها بالتعبير عن النظرات الضيقة والمباشرة للمصالحة بين الماضي ومشاريع التحديث، وبعدم استقلالها عن الجسم العام للهيمنة الأكاديمية والبرجوازية وتجار الفن بدت متملقة للعب دور كان يمكن أن تلعبه بمنأى عن اعتبار ذاتها بديلاً للتوجه التحديثي، الذي خاض هو الآخر تعقيدات التبعية والتقلب رغم انخراطه في خضم تهيئة المجتمع لقبوله كفعل فني معاصر يحمل إلى جانب اتساع رقعته تفسيرات مستقلة، وهو ما يشير إليه الكثير من نقاد الفن العرب، وبخاصة في استجابته للمتغيرات الإنسانية، وتفهمه للعلاقات التي يفرضها سوق الفن، ومحاولته تجاوز الهزة التي أصابته بتضاؤل أهمية الطبقة الوسطى جراء التعقيدات الاقتصادية في المنطقة العربية حتى نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن الذي أتاح وسائل أخرى ومواقع بديلة لتوليد وإعادة صياغة الكثير من المفاهيم عن الفن بصورة عامة، وفي المرسومات الخطية في الأعمال الفنية بشكل خاص، بالانفتاح على جهود نقدية وفلسفية أبرزها الملتقيات والندوات والحوارات المتبادلة بين شريحة كبيرة من نقاد العالم العربي على اختلاف مواقعهم ومستوياتهم لتجاوز الكثير من القضايا الغائمة والضبابية

في الطروحات. هذا الأمر وسع لاشك مساحات الاشتغال النقدي في مختلف المنابر بصياغة الاختلاف والائتلاف في وجهات نظر لم ترق إلى مستوى المؤسسة، إلا أنها تمكنت على الأقل من إبراز مواقع الهشاشة ومواقع القوة في تجربة المرسوم الخطي، متجاوزة الكثير من العبث النقدي الذي كان يقوم به أطراف على صلة أديولوجية بالمرسوم الخطي والذي جعل هذه الفئة تغلق الأبواب على حضور هذا المحمل الإبداعي بقوة في آليات التغيير التعبيري الفني، فكان للقراءات الجديدة فضل تلمس حقيقة الصلة بين المرسوم الخطي واللغة، وتلمس الخصائص البلاغية للشكل، والدلالات المتناقضة للمعرفة ومرجعياتها، وكشف المخبوء في ممارسات المرسوم الخطي، وتجزئة التجارب وفق علامات حضورها، بحيث باتت المبصورات في موقع اللا متناهي الدلالة بدلاً من حصره في إطار متعال متعدد.

بالتأكيد ساعد النقاد في قراءاتهم تبدل الكثير من مفاهيم التعامل مع المرسوم الخطي، وتجاوزه لحضوره التجريدي في العمل الفني، وتعدد تداولاته البصرية باعتباره جنساً محدداً يشير إلى طبيعة شكلية ومضمونية، حيث لا يمثل الانتماء التجريدي معارضة للتصويري وحسب، وإنما معارضة للتجريبي في إطار الفهم الفلسفي للقضية، حيث يبدو التعارض بين الخبرة العقلانية في التجريد والتجربة الحسية في التجريب مصدراً لكثير من إشكاليات المرسوم الخطي، وقد مزج الكثير من الفنانين بين المرسوم الخطي والمرسوم المشخص في أعمال تنتمي للمنجزات التشكيلية الجديدة، القائمة على التجريب والانحياز للأدوات المتاحة خارج مفهوم اللوحة المسندية، فالتجريد في أساسه "مذهب فلسفي يعارض التجريبية، ويعتمد على الخبرة العقلانية في التنظير للموجودات، واستنباط الأحكام، للوصول إلى إدراك المعرفة، ويتميز التجريد بنوع خاص من الإدراك، عن طريق العزل الذهني لخصائص الشيء، أو عزل العلاقات بين خصائصه عن الأشياء الأخرى، ويطلق التجريد على كل من العملية ونتائجها، ويحدد طبيعة التجريد مهام النشاط العملي والإدراكي للإنسان فضلاً عن طبيعة الشيء نفسه. بينما تعتبر التجريبية مذهباً فلسفياً يشير إلى أن التجربة الحسية هي المصدر الوحيد لاكتساب المعرفة ويؤكد أن كل معرفة تقوم على أساس التجربة، ويتم بلوغها عن طريقها، وتعارض التجريبية المذهب العقلاني الذي يذهب إلى أن اكتساب المعرفة لا يتأتى إلا عن طريق العقل وحده، وأن العقل هو القادر على استنباط الأحكام المنطقية، في حين أن التجريبية لا تستنبط الطابع العام والضروري للمعرفة من العقل، وإنما تستمده من التجربة وحدها" [٣].

بالعودة إلى البيان التأملي التأسيسي المنشور لأول مرة في صحيفة الجمهورية العراقية في عددها/٨٨٠/العام ١٩٦٦ للفنان شاكر حسن آل سعيد يتلمس القارئ منذ البداية سعي الفنان للربط بين الإنساني والكوني بالمعنى الصوفي، ولهذا فهو يقترح إعادة النظر إلى العمل الفني على أنه مادة قابلة للتأمل و(الكشف عن الحقيقة بشتى أبعادها). فهو يعتبر الفنان بكامل

طاقته شاهداً بعطائه على جمال المكون وجلاله (الجلال زائداً الجمال يساوي الكمال)، مقسماً للعالم الموضوعي إلى خارجي وداخلي، ومشترطاً أن يتمثل شهود الحقيقة من خلال الكون، ويتابع: "ففي التعرف لا يكتفي الفنان بأن يكون شاهداً بل سيصبح (شاهداً مداناً). ذلك أنه سيتدخل بفنه في العالم الخارجي وكأنه عنصر من الطبيعة، وفي الوقت المناسب ليشهدها بنفسه، ويلمسها بكل كيانه فيكون جزءاً منها كما يتدخل العابد في مراسيم طقوسه الدينية أثناء عبادته. فالفن بهذا المعنى الأخير هو ضرب من العبادة (إن أي فنان (صادق) في فنه لا يختلف عن أي عابد متعبد (صادق) في عبادته)[٤]

ليست الغاية هنا مناقشة الأفكار المطروحة، قدر الإشارة إلى الخطاب الذي غلف التوجه إلى المرسومات الخطية منذ البداية، وتحميل القضية أكثر مما تحتمل، وهو الأمر الذي نلمسه لدى أكثر من فنان عربي أخذته الحداثة الأوروبية بمفاهيمها وهيئتها وتحققاتها حين عاش في الغرب للدراسة أو سواها، ومن ثم مثل له ذلك ذنباً عظيماً لا يعرف منه مخرجاً إلا بإيغاله بالروحي والغامض والماورائي.. يقول آل سعيد في مقدمة كتابة (الحرية في الفن): "إني لأتذكر بشيء من الضيق كل ظروفي التي اضطرتني إلى الارتداد عن ذاتي إبان عودتي من فترة دراستي واطلاعاتي في باريس وما رافقها من ملابسات لكيما استنتج بعد لأي مدى تماثلي لشفاء روحي ما كنت أحوجني إليه، فبمقدار ما كنت أجدني متجاوزاً وجودي الحسي وجدتني أتخلف عن مواقعي الإنسانية الذاتية"[٥].

لقد مثلت هذه الأفكار ومنذ البداية سطحاً شاسعاً ولماعاً يعكس وجهات النظر المخلصة لاشك في عمق تفكيرها، إلا أنها كانت جزءاً من عالم منقسم على ذاته وهو ما يتضح في تقديم جبرا ابراهيم جبرا للكتاب ذاته، حين يؤكد "إن المرء يجد شيئاً من الصعوبة في الوصول إلى حكم نهائي على هذا النوع من الكتابة التي تتراوح بين الحدس والمنطق تراوحاً لا يسعف القارئ في تتبع نمو الفكرة على نحو متماسك متنام"[٦] بل إن جبرا يعتبر أسلوبه شائكاً أحياناً وغائماً أو مضنياً أو معتماً شديد الكثافة أحياناً أخرى كونه يجعل التأمل في الفن طريقاً إلى تأملات صوفية ترتفع به إلى حد الوهج.

المحترف العربي الذي كان يتلمس خطاه الأولى في الستينيات كان بحاجة لمختلف الأفكار التي تساعده على التواجد وتحقيق الحضور عبر القضايا التي طرحها على نفسه بوضوح أكبر مطلع السبعينيات، وكانت أعين الفنانين معلقة بمختلف القضايا المطروحة بما فيها الأفكار الوجودية السائدة في الغرب، وقد أثرت عليه أيضاً الأفكار المنطلقة من وقائع الفن التاريخية والسيكلولوجية على المستوى الجمالي، وما أشار إليه هربرت ريد عن الموضوعية ووقائع العالم التجريبي. فقد "تساوى لديه العلم والفن. فالأول رموز والثاني علامات، وكلاهما نشاط ذهني يدخل مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الصحيحة القابلة للتحقق الموضوعي، وإن كان

مضمون الفن (وجداني)، وكلاهما (الفن والعلم) يوصلان المعنى من خلال التعبير بالعلاقات والرموز. وهدف الفن التثبت من بعض الحقائق (لا الاستمتاع ببعض القيم)، بل أنه (واقعي) بمعنى استمراره على البقاء (كما يؤكد سوريو)، وكذلك يحاول الفن إيجاد عالم جديد مستقل عن الطبيعة (كما يؤكد مالرو)، فالفنان يخلق الطبيعة من جديد، أو يعيد إنتاجها"[٧].

القضية إذن قائمة بين الخلق والتأمل، تباين في المواقف من قضية واحدة أثرت في نأي الأعمال الفنية التي تعتمد على المرسوم الخطي عن الجسد البصري للعمل الفني وموغلة في نظام العمل الفني، وهو قطع تاريخي سيستلزم النأي بزمنية الإنتاج عن الصلة بالمجتمع، وكأن المرجعية الماورائية باتت وظيفة الاشتغال للمرسوم الخطي سواء تحددت هذه المرجعيات بالسحر والتعاويذ أو المخططات والمخطوطات أو الكتابة والحروف والرموز بما فيها الأوفاق وسواها مما اجتهد غير فنان لاعتبارها أسلوباً أو مجرد إيقاع في أسلوب ليحقق التناص مع الغيبي أساساً في بناء اتجاهات المرسومات الخطية.

لا أشك أبداً في مغالبة الباحث شربل داغر لذاته وأفكاره حين سعى لإصدار كتاب عن الحروفية متابعاً ظهوراتها الأولى وتفرعاتها محاولاً حفظ الكثير من الحقائق وتوثيقها باعتبار أن هذا التوجه لم يستطع أن يشكل تياراً أو توجهاً متماسكاً للأسباب التي ذكرتها، ولكونها جاهدت في منحاها الزمني التأكيد على صلتها بالتشكيل الروحي والكشوفات الذاتية والنصوص وكافة المرجعيات ذات الصلة. كما أن فصلاً عفوياً بين عالم اللوحة بصورتها العامة ولوحة المرسومات الخطية قد أثرت على نهوض الأخيرة، يظهر هذا جلياً في الكتابات التي تعتبر قدوم خطاط مجيد من منطلق روحي إلى عالم اللوحة قدوماً يضفي أبعاداً روحية إضافية (ليمضي بها إلى عالم بلا نهايات) هو عالم البصائر.

إن المراجعات التي أجراها شربل داغر تساعد بقوة للكشف عن أوجه التعامل مع المرسومات الخطية، ليس هذا وحسب، بل إن الأمر يمتد ليكشف توجهات الأوساط الفنية والثقافية آنذاك دون أن ندري أن صعوداً تالياً لهذه التوجهات سيعاود الظهور في مواقع لم تكن هي المؤسسة أو المساهمة في طرح الأفكار والبيانات، أو تلقي ردود الأفعال عن تجربة عاشت مخاضاً طويلاً لتثبيت رؤية معينة. فالعالم الذي انقلب على نفسه يزودنا بكثير من القراءات الجديدة للفن ودور الفنان ووظيفة الفن، وما تبع كل ذلك من انقلاب في المحامل، والفرضيات التي جعلت الفن هدفاً للموقف الإنساني العام في مجتمعات زالت المسافات فيما بينها. ما يجعلنا نجد أن الفنان العربي الهامشي الذي كان ينتج مرسوماته الخطية في الستينيات والسبعينيات في شوارع لندن بات محط احترام المتحف البريطاني ومحط اهتمام أسواق الفن العالمية، وما ظننا أن جدار الحداثة قد وضع له حداً في المحترفات العربية بات حديث الملتقيات ومحط اهتمام المؤسسات الثقافية إلى حد إقامة بينالي متخصص له في

الشارقة منذ ما يقارب الخمس سنوات. إلا أن الأمر بات مختلفاً جداً في النظرة إلى هذه الفنون، فالحركة الدائبة للسوق الفنية في دبي على سبيل المثال المتمثلة بمؤسسات فنية دولية عريقة مثل كريستيز أو ساوثبيز أو سوق دبي للفنون أو آرت باريس في أبوظبي والتي تجمع عدداً كبيراً من الصالات أحياناً، هذه الأسواق اهتمت بفنون المرسومات الخطية العربية، وأعادت الوهج لكثير من التجارب، وقدمت أسماء جديدة بتركيزها على الوسائل العادية للإنتاج والتوزيع الثقافي، ودون أن يستطيع الناقد العربي حتى الآن أن يشارك في آليات هذه السوق التي تعتمد على خبرائها وموظفيها في توجيه اهتمامات مقتني الفنون، وأخص المقتني العربي سواء أكانوا أفراداً أو مؤسسات أو بنوكاً، الأمر الذي يتبدى في نشر أفكار بعينها حول المرسومات الخطية ستشكل لاحقاً إخضاع المتصلين بآليات السوق الفني لأفكار تتعلق بالهوية والذاتية والمحلية. والأمر في هذا المقام مرتبط بأصحاب القدرة على التصنيف ممن يتجاهلون النشوء التاريخي للفنون التشكيلية العربية، وفي الوقت الذي تواجه فيه المحترفات الأوروبية انحسار أهميتها المعاصرة إلا عبر المركزية الجديدة لاشتغالات ثقافة العولمة يتم الكشف عن هذا الجزء من الاشتغال التشكيلي في المرسومات الخطية كتراث معاصر ينفض الغبار عنه للدلالة على اختيارات جديدة ستدفع الكثير من الشباب إلى الانخراط في مهام تلبية السوق والتعبير عن احتياجها.

لا شك أن الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية اليوم تختلف كثيراً عما كانت عليه منتصف القرن الماضي وما تلاه، والتوجهات الفكرية ذات القوة المؤثرة في المتغيرات العالمية لم تعد كما كانت، وتمركز رأس المال والانفتاح على الثقافة بعد المرور بطور اجتماعي بات محط اهتمام تجار الفن العالمي. كما أن طبيعة البنية الأكاديمية الحديثة تختلف بأشواط في انفتاحها على التقنيات والمعارف الجديدة والعلوم المستحدثة.. هذا بالإضافة إلى كثير من التعقيدات المتصلة بحوار الحضارات وصراعها وعودة الاستعمارات التقليدية، وتكثيف الخبرة وإعادة مركزة الثقافة في مواقع جديدة إثر سقوط جدار برلين وبرجي نيويورك ووصول سلطة الرعاة إلى مواقع التأثير على توجهات الفنون واشتغالاتها في مدن لم تعد حدودها المدن التقليدية بل هو فن مدينة متشظية في مدن العالم باعتبارها مركز الثقافة والإبداع، إنه الأمر الذي دعاني في مؤتمر للفرص في الفن انعقد العام الماضي في جامعة ماساشوتس في بوسطن لكسر طوق هذه المدينة المتشظية والدعوة لتجاوزها وتجاوز سلطتها عبر أنشطة إنسانية مختلفة والدعوة كذلك في منتدى دبي الاستراتيجي العالمي الذي يحضره أصحاب القرار السياسي والاقتصادي والثقافي على المستوى العالمي، الدعوة لزج الناقد العربي في الفعاليات الدولية، وعلى الأقل فيما يخص اشتغالات الفن العربي اليوم الذي يسيطر عليه تجار المدينة المفتوحة التي لا تنتمي إلى مكان محدد.

قد أكون ابتعد قليلاً عما بدأته حول المرسومات الخطية، إلا أن نشوء مدن تمثل مركزية ثقافية جديدة في المنطقة العربية كدبي والدوحة والشارقة وأبوظبي وسواها بما تخطط له للمستقبل من استقطاب عربي ودولي للفنانين والمؤسسات والمتاحف الدولية يبرز أهمية التشكيل الرمزي للمدينة العربية من مختلف مستويات تحققها، المعماري، والاقتصادي، والثقافي بحيث تتلاقح فيها الأفكار عبر الأنشطة الجديدة التي تشكل مكاناً استثنائياً لتسويق المرسومات الخطية وإنتاجها، ويبقى أن نتلمس دور المنظر والناقد في خضم هذه التغييرات التي تعيد تشخيص المكان والزمان وقبلهما الإنسان العربي الذي ما زال متشتتاً بين عالمين، لكن هذه المرة بين عالم تقليدي وعالم ما بعد الحداثة الذي ما زال محط التجريب.

الهوامش

١ - د. الحبيب بيده: المتعالق بين الخطاط والفنان، ص ٣٥، إعداد طلال معلا، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧، ص ٣٥ .

٢ - سوسيولوجيا الفن، ترجمة د. ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، ص ٦٦، الكويت، ٢٠٠٧ ، ص ٦٦ .

٣ - د. سالم محمد سعدالله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة، ص ٣٣٦ ، دار الحوار، ٢٠٠٧ ، ص ٣٣٦ .

٤ - جريدة البلد: الفن بين الوجودية والصوفية، ريبورتاج ١٦/ ١٢ / ١٩٦٣ .

٥ - شاكر حسن آل سعيد: الحرية في الفن، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١١.

٦ - شاكر حسن آل سعيد: المرجع السابق.

٧ - د. عقيل مهدي يوسف: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص ٩٨ ، ٢٠٠٥.

الخـط العـربى والحـروفيـة " فى الماضى والحاضر والمستقبل "

يسري المملوك

تنوعت الأشكال الإبداعية منذ فجر الحضارة الإنسانية وحتى اليوم فى العديد من الصور، وأهمها على الإطلاق إختراع الكتابة للتواصل والتفاهم بين البشر والتعبير عن الأفكار وتسجيلها، ولكل أمة أبجديتها وحروفها بجمالياتها الخاصة. إلا أن الحرف العربى يُعد من أسمى وأجمل ما أبدعته الحضارة العربية والإسلامية بل والحضارة الإنسانية بشكل عام. حيث تعدى الحرف كونه ناقلاً للرسالة السماوية والمعارف والعلوم كافة، إلى كونه شكلاً جمالياً متفرداً وإبداعاً فنياً ساحراً غاية في الثراء، تفاعلت وامتزجت من خلاله القيم الدينية والفكرية والفلسفية والثقافية بالقيم الجمالية التشكيلية والبصرية.

الخط والمعتقد

عندما نتعرض بالكتابة عن الفن الإسلامي بشكل عام والخط والحرف العربي بشكل خاص، يتوجب علينا الإشارة إلى أن لكل حضارة من الحضارات مقومات وعوامل متعددة أدت إلى وجودها والتى تُشكِّل سماتها ومميزاتها وملامحها الخاصة، وأن لكل فن من الفنون فلسفته وفكره ومقومات وجوده وانتشاره. وكانت الفنون الإسلامية إحدى تلك الفنون التى تميزت بصفات وخصائص جمالية وعناصر إبداعية لم تتوافر لأى فن آخر، وكان تأثيرها بالغاً في البلدان التي اعتنقت الإسلام على اتساع رقعتها الجغرافية، بالرغم من التنوع الثقافي والسياسي والاجتماعي واختلاف اللغة في تلك البلدان التي وحدتها العقيدة من خلال اللغة والخط والحرف العربي.

واعتَبر الفنان العربي والمسلم الخط شيئاً مرتبطاً بالقدسية كونه ارتبط ارتباطاً وثيقاً بكتابة الوحى وتدوين القرآن - كلام الله المنزل على رسوله محمد " ص " - ونسْخ المصاحف . يقول الدكتور ثروت عكاشة فى موسوعته التصوير الإسلامي "كان الخط على يد الفنان المسلم

يحمل أشرف رسالة تجمع بين جلالين، الجلال السماوى والجلال الدنيوي " . وكُتب فى الخط العديد من الرسائل وقصائد الشعر والحِكم والأقوال المأثورة، بالإضافة لما ذكر في القرآن والأحاديث النبوية و أقوال الصحابة. يقول ابن البواب "أحد رواد الخط في العصر العباسي" فى مطلع قصيدته الرائية:

يامن يريد إجادة التحرير ..... ويروم حسن الخط والتصوير

إن كان عزمك في الكتابة صادقاً..... فارغب إلى مولاك في التيسير

وهنا يؤكد على الجانب الإيماني للوصول بالخط إلى أعلى درجات الجودة والجمال، كما يبين في بقية القصيدة كيفية إعداد القلم والحبر والورق والاستعداد للكتابة، ويقول في نهايتها.

فجميع فعل المرء يلقاه غداً ..... عند التقاء كتابه المنشور

وصفُ الخط وأصوله

ترك لنا الكُتَّاب والمؤرخون الأوائل وأعلام الخط المبدعون على مر العصور رصيداً هائلاً من الرسائل فى علم وفن الخط، توضح القواعد والأصول والنسب ومواطن الجمال والإبداع فيه، كانت بمثابة النور الذي اهتدى إليه كل عشاق هذا الفن الجليل على امتداد العالم العربي والإسلامي.

يقول صاحب إخوان الصفا " ينبغى لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب أن يجعل لذلك أصلا يبنى عليه حروفه ليكون ذلك قانوناً يرجع إليه في حروفه لا يتجاوزه ولا يُقصر دونه". ويقول أبو حيان التوحيدى في رسالته في علم الكتابة "يحتاج الكاتب إلى عدة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمسنَّن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق، فهذه أصوله وقواعده لفنونه وفروعه.

ويقول الوزير بن مقله: تحتاج الحروف في تصحيح أشكالها إلى خمسة أشياء:

التوفية : وهي أن يؤتي كل حرف من الحروف حظه من الخطوط التى يُركَّب فيها من مقوس ومنحن ومنسطح.

الإتمام : وهو أن يعطي كل حرف قسمته من الأقدار التى يجب أن يكون عليها من طول أو قصرأو دقة أوغلظ.

الإكمال : وهو أن يؤتي كل خط حظه من الهيئات التى ينبغي أن يكون عليها من انتصاب وتسطيح وانكباب واستلقاء وتقويس.

الإشباع : وهو أن يؤتي كل خط حظه من صدر القلم الذى يتساوى به، فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض ولا أغلظ إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزائه بعض الحروف من الدقة عن باقيه، مثل الألف والراء ونحوهما.

الإرسال : وهو أن يرسل يده بالقلم فى كل شئ يجري بسرعة من غير احتباس يُضرسه ولا تَوقف يُرعشه.

ويقول أيضاً أن حُسن وضع الحروف يحتاج إلى تصحيح أربعة أشياء:

الترصيف : وهو وصل كل حرف الى حرف.

التأليف : وهو جمع كل حرف غير متصل إلى غيره على أفضل ما ينبغي ويحسُن.

التسطير : وهو إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطراً منتظم الوضع كالمسطرة.

التنصيل : وهو مواقع المدات المستحسنة من الحروف المتصلة.

كما قيل في الخط أيضاً، إذا كان الخط حسن الوصف، مليح الرصف، مفتح العيون، أملس المتون، كثير الائتلاف، قليل الاختلاف، هشت إليه النفوس، واشتهته الأرواح، حتى أن الإنسان ليقرؤه، ولو كان فيه كلام دنئ ومعنى رديء، مستزيداً منه ولو كثر، من غير سآمة تلحقه، ولاملل يدركه. وإذا كان الخط قبيحاً مجته الأفهام، ولفظته العيون، وسئمه قارئه ولوكان فيه من الحكمة عجائبها، ومن الألفاظ روائعها وغرائبها.

البـدايـات

أخذ الخط العربي منذ بداياته الأولى أشكالاً متعددة، حسب الهدف من استخدامه وأدوات وخامات البيئة المحيطة، ومن هذه الأشكال: "الخط اليابس" وتؤدي به الأغراض الجليلة ويستخدم في التسجيل على المواد الصلبة، كالأحجار والأخشاب وفي المساجد والأبنية، ويتسم بخطوطه وزواياه القائمة وشكله الهندسى. ونوع آخر وهو "الخط اللين" ويعتمد على حركة اليد ومرونتها أثناء الكتابة، ويستخدم في التدوين والتأليف والمراسلات والأغراض اليومية، وغيرها من الاستخدمات العديدة.

كما اختلفت أشكال الخط وأنواعه ومسمياته حسب المدينة التي نشأ أو كُتب فيها، فاستعمل العرب قبل الإسلام الخط المُسند الحِميري الذي اشتُقت منه أقلاماً منها "اللحياني،

الصفوي، الثمودي" كما استخدموا الخط الأنباري والحيري، وأيضاً الخط الحجازي بنوعيه: المكي، " والمدني وهو ثلاثة أنواع : المدور، والمثلث، والتئم ".

وعندما انتقل مركز الخلافة في صدر الإسلام إلى الكوفة، وتم فيها الاهتمام بالخط وتجويدة سُمى الخط الحجازي بالخط الكوفي والذى بلغت أنواعه آنذاك إثنا عشر نوعاً حسبما ذكرهاَ أبوحيان التوحيدي وهي "الإسماعيلى والمكي والمدني والأندلسي والشامي والعراقي والعباسي والبغدادي والمشعب والريحان والمجود والمصري ".

إضافات وابتكارات

توالى الاهتمام بشأن الخط الذى أصبح له مكانة عظيمة ومنزلة رفيعة، وهناك أعلام ورواد لم يجودوا الخط فحسب، وإنما عكفوا على التجديد والتطوير والإضافة وابتكار أشكال جديدة، فكانوا علامات بارزة وفارقة ومضيئة في تاريخه، أذكر منهم على سبيل المثال:

الحسن البصري " ٢١هـ - ١١٠هـ "

يُقال أنه هو الذي حول الخط اليابس "الكوفي" إلى الخط اللين " الثلث والنسخ " وذلك كما جاء في "صفوة الصفوة".

قطبة المحرر " ت ١٥٤هـ - ٧٧٠م "

"في الفترة الأموية المبكرة " يُسند إليه ابتكار أربعة خطوط هي : الطومار، الجليل، النصف، الثلث. قال بن النديم في الفهرست أن قطبة كان أكتب الناس على الأرض بالعربية.

الأحول المحرر " نهاية القرن الثاني الهجرى - التاسع الميلادي "

يُسند إليه ابتكار الخط الغباري، والخط المسلسل - خط متصل الحروف والكلمات - واشتق العديد من الخطوط مثل " خفيف الثلث، وخفيف النصف" وهما مخصصين للرفيع من قلم الثلُث والنصف "، وغبار الحلبة، والمؤامرات والحواشي، والقَصص". ويُمثل "الأحول" المرحلة الهامة في تطور الخط العربي بين قطبة المحرر وابن مقلة.

يوسف الشجري " ت ٨٢٥ م "

استخرج قلماً "خطاً" أدق من الجليل أو النصف ثقيل، عُرف باسم "قلم التوقيعات فيما

بعد، وأعجب به وزير المأمون "ذو الرياستين الفضل بن سهل" فأمر أن تُحرر الكتب السلطانية به ولاتكتب بغيره وسماه "القلم الرياسي".

الوزير بن مقله " أبو علي محمد بن مقله " ٢٧٢هـ - ٣٢٨ هـ

يعتبر الوزير بن مقله نقطة تحول هامة في مسيرة الخط العربي، فقد وضع ضوابط ومعايير ونسبة فاضلة للخط، ونَسب جميع الحروف إلي حرف الألف والدائرة، وإليه يُنسب "الخط المنسوب" وكانت الخطوط المتقنة تسمى بالخطوط الموزونة، وسُمي الخط الذي يجري علي النسبة الفاضلة "محققاً" ويُستعمل في الأمور التي يُقصد بها التخليد والبقاء، والخط الذي لا يلتزم هذه النسبة يسمَّي "مطلقاً أو دارجاً" ويُستعمل في الأغراض اليومية. وبلغ بن مقلة درجة عالية من الجودة والجمال في خطَّي الثلُث والنسخ، وسمي خط النسخ "بالخط البديع" وتفرد بخط الدَرَج والرقاع والتوقيعات. وبرع أخوه أبو عبد الله بن مقله وربما فاقه في خط النسخ.

ابن البـواب " أبو الحسن علي بن هلال بن البواب " ٣١٥ هـ - ٤١٣ هـ

أكمل طريقة بن مقلة وأتمها وبلغ شـأناً عظيماً لم يبلغه أحد في عصره . فطور العديد من الأقلام التي وضع أساسها ابن مقلة ، وكتب أربعة وستين مصحفاً وابتكر الخط الريحاني الذي كتب به مصحفاً كان لدي السلطان سليم الأول العثماني الذي أهداه إلي جامع "لاله لي" في استانبول. وتناول بن البواب الخطوط الستة التي كانت سائدة في عصره بصيغة أكثر رشاقة وجمالاً وهي " الثلُث ، المحقق ، الريحاني ، النسخ ، الرقاع ، التوقيع " ، كما برع فى العديد من الخطوط الأخري مثل "الذهب، الحواشي، خفيف الثلث، المتن، المصاحف، النرجس، المنثور، المُرصع، اللؤلؤي، الوشي، المقترن، المُدمج، المُعلق، القصص، المسلسل، الحوائجي، الدقيق". قال بن خلكان في القرن السابع الهجري عن بن البواب "أنه لم يوجد في المتقدمين ولا المتأخرين من كتب مثله ولا قاربه".

ياقوت المستعصمي " أبو الدر جمال الدين ياقوت الرومي المستعصمي" ت٦٩٨ هـ - ١٢٩٨ م

عُرف بلقب "قِبلة الكُتَّاب "، وَفاق المستعصمي من سبقوه وأكمل وأتم مسيرة بن مقلة وابن البواب حتى صار يُضرب به المثل في حُسن خطه وبلغت شهرته الآفاق. ومن إضافاته أن جعل شكل القَط في القلم أكثر ميلاً، وهو أكثر من كتب المصاحف، كما أتقن "الأقلام الستة" والتي سبق ذكرها. وجاء الخطاطون من بعده يسيرون علي منواله، وسار علي طريقته في القرن الثامن الهجري عبد الله الصيرفي، وعبدالله أرغون الكاملي، ويحيي الصوفي، ومبارك شاه قطب، ومبارك شاه السيوفي، والشيخ أحمد السهروردي، وقد عُرفوا مع أستاذهم "بالأساتذه السبعة".

مير علي سلطان التبريزى " ت ١٤١٦م "

عُرف بلقب " قِبلة الكتَّاب " في عصره وهو من أعظم الخطاطين الفُرس، وينسب إليه ابتكار خط النستعليق "النسخ - تعليق" كما يُسمى في إيران. ويطلق عليه في البلدان العربية "الفارسى". وهو الذى وضع قواعده وأصوله، واكتسب هذا الخط خصائص جمانية متفردة كالرشاقة والانسيابية والتناغم بين السميك والرفيع في حروفه.

عبد الرحمن بن الصائغ " ٧٦٩ - ٨٤٥هـ / ١٣٦٧ - ١٤٤١م "

كان شيخ الخطاطين في عصره دون مُنازع، وابتكر "الإجازة" ووضع تقاليدها وهي الشهادة التي تعطي للخطاط الذي يستحقها من أحد أساتذة الخط الكبار. وصارت له طريقة خاصة في الخط استخرجها من طريقتيٍّ عماد الدين بن العفيف، وغازي. ولابن الصائغ مصحف ضخم مُذهَّب كتبه للملك الناصر فرج بن برقوق في القاهرة، وله أيضاً رسالة قيمة تُسمى "تحفة أولى الألباب في صناعة الخط والكِتاب".

محمد بن حسن الطيبي " ولد ٩٠٨هـ - ١٥٠٣م"

ابتكر الطيبى خط "العقد المنظوم" وألّف كتاباً قيماً في الخط والقلم هو "جامع محاسن كتابة الكُتَّاب ونزهة أولى البصائر والألباب "لخزانة كتب السلطان المملوكي قنصوه الغوري كتبه على طريقه بن البواب في الخط، وعَّرف بأنواع الخطوط، وقدم أمثلة عليها وهي ثمانية عشر نوعاً منها: الطومار، العقد المنظوم، المنثور، المُقترن، المصاحف، الرياسي، اللؤلؤي، الحواشى، والأشعار.

حمد الله الأماسى (ابن الشيخ) " ٨٤٠هـ - ٩٢٦هـ "

انتقلت إليه زعامة الخط بعد ياقوت المستعصمي، واحتل مكانة رفيعة في الدولة العثمانية ودقق خطوط عبد الله الصيرفي، وجمع خطوط ياقوت وأخضعها للبحث والتدقيق والدراسة ، وذلك بتشجيع من السلطان بايزيد الثاني الذى تعلم الخط على يد إبن الشيخ. وتناول الأقلام الستة تناولاً جديداً وبرع في رسم الحروف وتجويدها وأصبح له أسلوبه المتميز الذى انتشر عن طريق تلامذته في كل مكان، وكتب سبعة وأربعين مصحفاً، وكتابات أخرى عديدة.

أحمد القره حصارى ٩٦٣هـ - ١٥٥٦م " قارب عمره التسعين عاماً "

أنعش طريقة ياقوت المستعصمي في الممالك العثمانية، وعُرف بلقب ياقوت الروم، وكان له

أسلوبه المميز في التراكيب الخطية المُسلسلة، ومن آثاره الرائعة كتابة وزخرفة المسجد الأزرق "جامع السلطان أحمد فى استانبول" والذي استغرقت كتابته وزخرفته عشرين عاماً، وله أعمال أخرى عديدة.

الحافظ عثمان " ١٠٥٢ - ١١١٠هـ / ١٦٤٢ - ١٦٩٨م "

أول خطاط كتب الحليّة على شكل لوحة، وهي اللوحة الخطية المعبرة عن أوصاف الرسول محمد "ص" وخصاله الشريفة، وغالباً ما كانت بخط النسخ والثُلث، وأحياناً المحقق" للبسملة " في أعلى اللوحة، وللحليّة شكل معروف سار عليه كثيرون. تعلم حافظ الأقلام الستة، إلى أن صار يكتب بطريقته الخاصة وأعاد إبداع كتابات "إبن الشيخ" واستخرج منها أسلوباً جديداً. كما كتب العديد من المصاحف التى بلغت ٢٥ مصحفاً وطُبعت ووزعت في مختلف البلدان الإسلامية وكانت سبباً في شهرته الواسعة. وكان الحافظ مُعلماً للخط. فقد علَّم السلطان مصطفى الثاني الذي كان يمسك الدواه لأستاذه، كما علم الخط للسلطان أحمد الثالث، وتعلم على يديه أيضاً الخطاط سيد عبد الله أفندي الذى منحه الحافظ إجازة الخط.

مصطفى الراقم " ١١٧١ - ١٢٤١ هـ / ١٧٥٨ - ١٨٢٦م "

برع راقم في الثُلث الجلي، وبلغ خط الطغراء على يديه أجمل أشكاله. وكان له السبق في التوقيع على كتاباته بأشكال مبتكره ومتراكبة، وذلك بعدما حصل على الإجازة. وعندما تولى السلطان محمود الثاني عرش السلطنه العثمانية، كان راقم يعلمه الثُلث وجليّ الثُلث، ولراقم كتاب بديع كتبه بخط النسخ هو "حديقة الجوامع" الذي ألفه حسين إيوانسراى. ولراقم أيضاً لوحات خطية غاية في الروعة والجمال بالإضافة للكتابات والأشرطه الخطية على الأضرحة وشواهد القبور وغيرها.

عبد الله الزهدى " ت ١٢٩٢ هـ / ١٨٧٥م "

كتب بطول ألفى متر بالثُلث الجلى على قبة المسجد النبوي في المدينة المنورة وعلى جدرانه آيات قرآنية وأحاديث ومدائح نبوية، وذلك بتكليف من السلطان عبد المجيد الذي أعجب بخطوط زهدي، كما كتب الكسوة الشريفة التى كانت تُرسل من مصر مع المحمل كل عام إلى الكعبة، وكان ذلك بتكليف من الخديوي اسماعيل الذي استدعى زهدي للإقامة في مصر، كما أسند له كتابة سبيل أم عباس بالقاهرة وجدران مسجد الرفاعي بالقرب من القلعة. كان زهدي يهتم بالتراكيب الخطية المتداخلة من الحروف والكلمات بالثُلث الجلى وبرع في الكتابات المتناظرة. وحصل في مصر على لقب " خطاط مصر الأول "وكان مُلهماً لمعاصرية وتتلمذ على يديه الكثيرون.

محمد سامى أفندى " ١٢٥٣ - ١٣٣٠ هـ / ١٨٣٨ - ١٩١٢م "

أحـد عبـاقـرة الخط الأتراك، لـه مقـدرة فـائقـة فى كـتـابات الثُلث الجليّ والابتكار في التكوينات والتراكيب الخطية. جوَّد طريقة راقم فى الثُلث الجلى، وطريقة يساري زاده في التعليق الجليّ ، وكشفت الخطوط التي كتبها بالذهب في العديد من الأماكن عن براعته وشخصيته الفنية المتألقة، ومنها لوحات الثُلث الجليّ في استانبول بجامع جهانكير وجامع ألتوني زاده والعديد من الجوامع والمتاحف، وكتابات منقوشة على الحجر على ميضأة "يكي جامع" وكتابات فوق أبواب "السوق المُغطاة" وأخرى بمسجد "نعللي" وجامع ذهني باشا، وجامع غالب باشا، وله العديد من الكتابات المنقوشة على شواهد القبور. كان سامي يقوم بتعليم الخط في "الديوان الهمايوني" وفي "مدرسة الأندرون"، وله العديد من التلاميذ الذين أصبحوا نجوماً ساطعة في سماء فن الخط.

محمد عبد العزيز الرفاعى "١٢٨٨ - ١٣٥٣هـ / ١٨٧١ - ١٩٣٤م "

يعتبر عزيز الرفاعي الخطاط والفنان التركي الشهير أحد أهم العلامات المضيئة في فن الخط العربي، وكان بارعاً في كل الخطوط وفي مقدمتها الثُلث والنسخ والثُلث الجليّ، كما برع في فن الأبرو والزخرفة والتذهيب، وكتب إثنا عشر مصحفاً وعدداً لا يحصى من اللوحات الخطية. دعاه الملك فؤاد الأول "ملك مصر" للذهاب إلى القاهرة ليكتب له مصحفاً ويُذهّبه وبعدما أتم هذا العمل بقي في مصر لمدة بلغت أحد عشر عاماً ساهم خلالها في إنشاء مدرستين فكان مديراً لهما ومدرساً للخط فى نفس الوقت، وله العديد من المجموعات الخطية من أهمها "القصيدة النونية" بخطيّ الثُلث والنسخ.

مصطفى غزلان بك " ت ١٩٣٨ "

خطاط الملك فؤاد الأول، ورئيس قسم التوقيع بالديوان الملكي. كتب الديواني بطريقة خاصة لم يسبقه إليها أحد، حتى أنه عُرف بالخط "الديواني الغزلاني" الذي تميز بطول حروفه وارتفاعاتها وكثرة استداراتها وتضافرها وجمالها. ولمصطفى غزلان آثار خطية رائعة، منها كتابة جدران قاعتيّ العرش في قصر عابدين بالقاهرة، وقصر رأس التين بالإسكندرية، وذلك بخط الثُلث، كما أسنِد إليه كتابة كسوة الكعبة المُشَّرفة " ١٣٥هـ" والتي كانت ترسلها مصر إلى الحجاز، وكتب بالديواني شارة الملك فؤاد الأول، وشارة الملك فاروق الأول، وله كراسات خطية طُبعت بمصلحة المساحة آنذاك. تتلمذ الكثيرون على يديه، ومن أبرزهم شيخ الخطاطين في زمانه محمد عبد القادر عبد الله.

يوسف أحمد " ١٢٨٦ - ١٣٦١ هـ / ١٨٩٦ - ١٩٤٢م "

أعاد يوسف أحمد اكتشاف الخط الكوفي وبعثه من جديد بعد أن ظل حوالى أربعمائة سنة مُهملاً. ودرس الخط الكوفي دراسة تاريخية وتحليلية، وصنَّف الحروف من خلال آلاف الأحجار الموجودة في متاحف مصر، وألواح الرخام وشواهد القبور المكتوبة بالخط الكوفي. وساعد على ذلك تعيينه بالآثار كرسام وخطاط، إلى أن وصل مُفتشاً للآثارالعربية، وكانت مهمته الحفاظ على الآثار وترميمها وإتمام الناقص منها وإعادتها إلى أصلها بكتاباتها الكوفية وزخرفتها، فكان هذا مرجعاً له في معرفة أشكال وخصائص الخطوط الكوفية بأنواعها وعصورهاالمختلفة، فأتقنها وتفوق وأبدع في كتاباتها وتكويناتها وزخارفها. وقام بأعمال ترميم وإكمال وإتمام كتابات بالعديد من المساجد بالقاهرة، وليوسف أحمد رسالة في الخط الكوفي، وتتلمذ على يديه كثير من الخطاطين، وفي مقدمتهم محمد عبد القادر عبد الله.

محمد عبد القادر عبد الله " ١٩١٧ - ١٩٩٧م "

وضع مقاييس ونسب الخط الكوفي، يرجع إليها الدارسون في كل مكان، وجعل ارتفاع حرف الألف المُفرد مثلاً في الكوفي الفاطمي ١٢ سُمك الحرف، و له مشق في الخط الكوفي "الخطوط العربية" مما يَسَّر دراسة هذا الخط وانتشاره. وله كتاب أيضاً في "الخط الديوانى". وأتقن محمد عبد القادر الخط الديوانى، وتتلمذ فيه على "مصطفى غزلان " كما برع في خط الثُلث وابتكر في تكويناته. وحاز على جائزة الدوله في الخط العربي مع أستاذ الجيل محمد رضوان على "١٩٦٥م"، ونال معه وسام العلوم والفنون من الطبقه الأولى في عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر عام "١٩٦٧م" تقديراً لما قدماه في فن الخط العربي.

وتوالت الإبداعات والإضافات في مختلف أنواع الخطوط. ويُذكر أن أول من وضع قواعد الخط الديواني هو الخطاط العثماني "إبراهيم منيف"، وذلك بعد فتح السلطان محمد الثانى الفاتح للقسطنطينيه" ٨٢٧هـ"، وقام بتجويد الخط الديواني الخطاط "شهلا باشا" "١١٦٧-١٧٥٣ م" في عهد السلطان الخطاط أحمد الثالث وروج له في أنحاء الدولة العثمانية، كما أنه مبتكر خط جليّ الديواني الذي يتميز بكثرة التشكيل، ووْضع نقاط صغيرة في الفراغات بين الأحرف، وتختلف بعض حروفه عن الديواني. أما خط الرقعه فقد وضع قواعده وجوَّده الخطاط التركي المستشار "ممتاز بك"، وأصبح من الخطوط واسعة الانتشار في مختلف الأقطار لبساطته وسهولة قراءته وطواعيته لحركه اليد السريعةوصِغر مساحة حروفه.

مما سبق ذكره يتضح لنا الثراء الفني والخطي الهائل والمستمر الذي خلفه هؤلاء الرواد وغيرهم الكثيرون الذين حملوا الرسالة وتواصلوا مع ماضيهم وأضافوا إلى حاضرهم ولم

يتوقفوا عن الإبداع في هذا المجال اللامتناهي منذ مايزيد على أربعة عشر قرناً من الزمان وحتى اليوم.

الخط في القرن العشرين

وصل فن الخط في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى قمة الجودة والإتقان والإحكام على أيدي مجوِّديه ومبدعيه من البلدان العربيه والإسلاميه ومن أهمها تركيا ومصر وإيران والشام والعراق. واستقرت إلى حد كبير أشكال الخط وأنماطه، ورسَخَت قواعده وأصوله وجمالياته، وتزايد الاهتمام منذ تلك الفترة بدراسة القواعد الثابتة لأنواع الخطوط شائعة الاستخدام مثل الثلث والنسخ والرقعة والديواني والفارسي والكوفي بنوعيه الفاطمي، والمصحفي "البسيط".

المحاكاة

وأصبح غاية الخطاطين هي محاكاة أساتذتهم أو تقليد كتابات وخطوط الرواد والراحلين، فأخذت خطوطهم أشكالاً نمطية وتكوينات تقليدية مثل المستطيل والمربع والدائرة والبيضاوي والمثلث أو بعض من هذه الأشكال مجتمعة، وقليلاً ما تخرج عن هذه الأشكال الهندسية، بالإضافة لاستخدام الزخارف النباتية والهندسية في شرائط تحيط بتلك الأشكال، أو موزعة فى أركان اللوحة. واتسمت اللوحة الخطية ببعض الخصائص مثل التماثل والثبات، وغلب على تلك الأعمال صفة الحِرفية والمهارة، وليس الابتكار والتجديد، ومازال هذا الأسلوب مستمراً حتى اليوم، وهو ما نحن بحاجة إليه للحفاظ على هذا الموروث الحيوي الرائع، ولا يعنى هذا التوقف عند تلك المرحلة، بل يجب علينا الاستمرار في مسيرة التطوير والإبداع والمعاصرة.

الخـط والحروفيـة

في النصف الأول من القرن العشرين كان هناك عزلة بين "الخطاط" - الذي كان منكباً على دراسة قواعد الخط وأصوله ومحاولة تجويده - وبين " الفنان التشكيلي "العربي والمسلم المهتم بتقليد الأنماط والأساليب والمدارس الفنية الأوروبية مثل الواقعية والانطباعية وما تلاها من اتجاهات أخرى، ولا يعرف شيئاً عن جذوره وهويته الفنية العربية والإسلامية إلا القليل،

وكان النموذج والنمط الغربي هو السائد فى دراسة الفنون آنذاك واستمر حتى اليوم، وعلى جانب آخر فإن العديد من فناني الغرب تأثروا بالفنون العربية والإسلامية وبعناصرها العديدة كالخط العربي والزخرفة والعمارة والسجاد والنسيج وغيرها من العناصر التى تفهموها وعشقوها وعبروا عنها في أعمال فنية غاية في الروعة والجمال. أما "الخطاط " فلم تساعده دراسته في مدارس الخط على الابتكار والإبداع والتجديد.

النصف الثانى من القرن العشرين

كان من الضروري أن يقف الفنان العربي والمسلم وقفة مع ذاته يتأمل شخصيته الفنية وهويته وتاريخه وتراثه وثقافته ومقومات وجوده وموقعه من الفنون الأخرى، وبدأ يبحث فى كيفية التواصل مع تراثه ومنابعه الفكرية العميقة بروح العصر. وبالفعل فقد وجد بعض الفنانين بغيتهم في أحد أهم عناصر الفن الإسلامي وهوالحرف العربي، والذي يعتبر رمزاً للحضارة الإسلامية والعنصر المشترك في كل فنونها مثل : فن العمارة والمساجد والتصوير والزخرفة وفنون الكتاب والمخطوطات والمنسوجات والمعادن والزجاج والخشب والخزف والحجر والفسيفساء والفخار والأواني والنقود والمسكوكات والسيوف والدروع والآلات العلمية كالإسطرلاب وغيره من الفنون. ويرجع هذا لثراء الحرف العربي من حيث التنوع الهائل لأشكال الحروف وامكانية تطويعها تشكيلياً من حيث الحذف والإضافة والمد والتقصير والتداخل والتقاطع والتضافر، وأيضاً من حيث تأثيراتها البصرية جمالياً وما تحمله من أفكار ورؤى.

وتناول عدد من الفنانين التشكيليين الحرف العربي كمثير تشكيلي بمعالجات تصويرية أو طباعية أو نحتية، وابتعد عن الخط التقليدي الأكاديمي، إما لعدم دراسته وإجادته لقواعد الخط العربي المعروفة، وإما لاستخدام الحرف كرمز في عمله الفني، أوكتابة نصوص بخطوط حديثه أو مُستوحاه من الخطوط الكلاسيكية، وذلك لنقل انطباع أو تعبير عن فكرة لا تكون جماليات الخط هي الأساس فيها.

وهناك اتجاه آخر وهو تناول بعض الفنانين التشكيليين للحرف المُجَّود أو الخط كعنصر أساسي في العمل الفني إن كان حرفاً أو أكثر أو كلمة أو مجموعة كلمات أو حتى نصاً أو جملة، ولكن بأسلوب مبتكر وصيغ وحلول جديدة ومعاصرة.

يقول فرانسوا ديروش في دراسة بعنوان الكتابة العربية " يمضى فن الخط العربى اليوم فى طريق البحث عن شخصيته الذاتية بين احترام تراث خطى غنى له اعتبار ، وبين البحث

عن أشكال جديدة ، وغالباً فإن هناك خلافاً بين الفنانين والعامة، وبخاصة بعدما غزت الصورة المجتمعات الإسلامية المعاصرة، وأصبحت تحتل الآن مكانة لم تكن تحتلها في الماضي".

ومن الفنانين الذين تناولوا الحرف أو الخط العربى فى أعمالهم المعاصرة:

صلاح طاهر

أحد أعلام الفن المعاصرين فى الوطن العربي، وتتسم أعماله بعمق التجربة وقوة التأثير والجاذبية وأسلوبه المتميز فى التلوين وحيوية الخط وحركة الفرشاة ونبضها على سطح اللوحة، ويتجلى ذلك فى أعماله الفنية العديدة التى تناول فيها كلمة "هو" وتجمع أعماله بين الأصالة والمعاصرة والتجديد.

محمد شعرواى

فنان خزاف كبير، مزج ببراعة فائقة وأسلوب متفرد بين التشكيل بالخزف وبين الحرف العربي. ويتناول في أعماله آيات قرآنية تعكس حساً إيمانياً صادقاً ومهارة فنية عالية.

عمر النجدى

أحد أعلام الفن المصريين فى العصر الحديث، أبدع فى أعماله التى تناول فيها الحرف والخط العربي، وحاول إعادة اكتشاف الفن الإسلامي من خلال رؤية فنية معاصرة، وتناول فى العديد من أعماله الحروف بالتكرار والحركية والترديد الذى يعطى تأثيراً بصرياً رائعاً، وأحياناً يتناول عناصر وتكوينات أخرى بأسلوبه الخطي الذي يتميز بالخصوصية.

أحمد مصطفى

أحد أهم الفنانين المصريين المعاصرين ويقيم فى لندن، وتتميز تجربته الفنية بالعمق والأصالة والتجريب والتجديد، ويتناول خط الثلث وأحياناً الكوفي الهندسي مع أشكال هندسية كالهرم والمكعب والكرة والمربع، وفي أحيان أخرى يتناول عناصر من الطبيعة أو أشكال حرة، أو خطوط سابحة فى الفضاء.

أحمد خان

فنان باكستاني بارع يمزج فى أعماله بين القيم الجمالية الخطية بأسلوبه الخاص فى

الكتابة والمستوحاه من أكثر من خط، وبين القيم التصويرية المعاصرة من ناحية اللون- وغالباً ما تكون ألوانه مختزلة - والتصميم والقطع غير التقليدي، وتعتبر أعماله مزيج يجمع بين عبق التاريخ وروح المعاصرة.

إسرافيل سيرجي

فنان إيراني مبدع ومجدد ومتنوع فى أعماله، ويتقن خط الشكسته ويوظفه بشكل رائع فى أعماله التى يتداخل فيها الخط مع عناصر التصوير الآخرى كاللون والمساحة والزخرفة. وأحياناً عناصر الطبيعة الحية كالطائر مثلاً. ولكن الخط يظل العنصرالأهم فى عمله الفنى، وتتميز المدرسة الخطية الحديثة فى إيران بالثراء والتنوع والأصالة والتجديد .

حسن المسعودى

فنان عراقي يقيم فى باريس، تتميز أعماله بالمزج بين ما هو تراثي متمثلاً فى الخط - حروف وكلمات - وما هو معاصر، ويتضح فى لمسات الفرشاة الجريئة والكبيرة فى أسلوب يجمع بين البساطة والقوة وغالباً ما يستخدم الألوان الصريحة النقية.

إياد الحسينى

فنان عراقى مبدع ومجدد، ويتناول فى أعماله النحتية بالخط الكوفى المصحفى "البسيط" البسملة أو لفظ الجلالة أو آية قرآنية أو دعاء، بأسلوب معاصر تتوافر فيه كل القيم التشكيلية الجميلة، وفى أعماله التى تجمع بين الخط والتصويرغالباً ما يستخدم خط الثُلث أو الكوفي البسيط فى تكوينات حديثة مع استخدام المساحات الشريطية المستطيلة، بالإضافة للدائرة والمربع.

وهناك العديد من الفنانين الرواد والمعاصرين الذين تناولوا الحرف والخط العربي تشكيلياً فى العالم العربي والإسلامي وأنحاء أخرى من العالم، وهذا ما يحتاج جهد مؤسسي كبير للرصد والحصر والفرز والدراسة والتقييم المنهجي والنقد الفنى السليم.

الحروفية والعولمة والمستقبل

في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين حدث تطور تكنولوجي متسارع وهائل فى مختلف المجالات، ومنها مجالات الإتصالات المرئية والمسموعة مثل الكمبيوتر،

والإنترنت، والتليفون المحمول، ولا شك أن هذا إنجاز إنساني وحضاري عظيم، كان له العديد من الإيجابيات منها سهولة وسرعة التواصل بين البشر في أي مكان من العالم، والتأثير والتأثر المتبادل بهدف إثراء الحياة بالتنوع الثقافي والفني، وأيضاً الرفاهية التي توفرها المبتكرات التكنولوجية الحديثة.

ولكن في المقابل صادف هذا الإنجاز سلبيات ناتجة عن عدم توظيف تلك التكنولوجيا بالأسلوب الأمثل، وأحد تلك السلبيات تشويه الكمبيوتر لغالبية أنواع الخطوط الكلاسيكية المعروفة بجمالياتها الخاصة.

أخذت الفنون في زمن العولمة أشكالاً لم تكن موجودة من قبل، فاتسعت دائرتها، وازدادت وسائط الإبداع ومجالاته وأشكاله مثل: الفيديو برفورمانس، والكمبيوتر جرافيك، والفيديو آرت، بالإضافة لفنون: التجهيز في الفراغ، وفن الأرض، والبرفورمانس، والعمل المركب، ووسائط وأشكال أخرى ربما تجمع بين بعض تلك الفنون التي لم تتقيد بالشكل التقليدي للمجالات الفنية المحددة .. كالرسم والنحت والتصوير والخط العربي والجرافيك والفوتوغرافيا والخزف. ولابد من الفصل والتفريق من حيث الفهم والتطبيق بين التقنيات اللامحدودة ، ومعطيات زمن العولمة ، وبين المحتوى والمضمون والبعد الفكرى.

أما الحروفية فتتعلق بالجانب الحسي والروحي والوجداني وموروثنا الحضاري للفنون الإسلامية، والقيم الجمالية والبصرية الثرية، وتنامي الإحساس بالخصوصية، ولا يتعارض فى سبيل تحقيق تلك القيم والمعاني إستخدام كل مقومات وأدوات التكنولوجيا الحديثة، بل من الضروري التفاعل الإيجابى مع تلك الأدوات فى أعمال تحمل فى شكلها المعاصرة، وفى مضمونها الفكر الثقافى الخاص والهوية، وأن يُحقق هذا التفاعل خلق " إتجاه فنى عربى إسلامى معاصر" فى المستقبل القريب.

المـراجـع

١ - أطلس الحضارة الإسلامية: د. إسماعيل راجي الفاروقي - د. لوس لمياء الفاروقي.

٢ - مصور الخط العربي: ناجي زين الدين.

٣ - بدائع الخط العربي: ناجي زين الدين.

٤ - موسوعة التصوير الإسلامي: د. ثروت عكاشة.

٥ - فن الخط: مصطفى أوغور درمان.

٦ - قصة الكتابة العربية: إبراهيم جمعة.

٧ - معجم مصطلحات الخط والخطاطين: د. عفيف البهنسي.

٨ - التواصل الحضاري للفن الإسلامي: د. محمد زينهم.

٩ - المدرسة البغدادية في الخط العربي . ج١ : محمود شكر الجبوري.

١٠- الخط والكتابة في الحضارة العربية: د. يحيي وهيب الجبوري.

الحروفية العراقية نموذجاً

من العيش على حافات اللغة إلى الموت في براريها

فاروق يوسف

"من المعروف أن اللوحة هي مُنتج أوروبي، بمعناها التقني والفكري أما تراثنا الحقيقي فهو تراث المخطوطة والكتب في الإسلام. وإذا ما ذهبنا أبعد فهناك النحت وتراث الرسم علي الجدران أي الموزاييك. لم نعرف مفهوم اللوحة ولا مفهوم المتحف. لذلك يجب التعامل مع الحروفية كعنصر من عناصر اللوحة. كل الفنون الموجودة لدينا في الفترة الإسلامية كانت مُنتجات تستخدم يومياً وليس بمعزل عن الحياة اليومية. وهذا ما هو موجود في الثقافات الأخرى حيث أصبحت اللوحة عبارة معرفة. وهناك محاولات لفنانين في المنطقة العربية تقوم على استعمال النصيّة وقسم آخر يؤمن بإنسانية الفن وانعدام علاقته بالهوية. أصبح الجانب الإنساني لا الهوية متداولاً في الغرب ولا يعني شيئاً. أما الذين لا يرون تراثهم بعين حرة، سيجدون أنفسهم في مواجهة المردود نفسه والعائق نفسه. والفنان الذي يري اللوحة كما هي مُنتجة في الغرب لن يراها. وإذا نظر إليها بطريقة تراثية تتحول إلي عائق. ومعنى ذلك أننا لن نصل إلي أي شيء. أصبح هؤلاء الرسامون المعروفون بشكل أو بآخر خطاطين أو هكذا يطلق عليهم.. معني ذلك أن لديهم قصوراً في الوصول بمستوي نتاجهم الفني إلى شكل يقنع المشاهد. العمل الخطي في كل تكويناته وعلاقاته مختلف كلياً عن تكوين اللوحة لأن اللون في اللوحة يشكل عنصراً أساسياً وليس بمعناه المتعدد. الرسام الجيد يمكن أن يستعمل حتى اللون الأسود بشكل مبدع، واستعماله هنا يختلف كلياً عن العمل الخطي، الغرافيك، لأن السطح لا قيمة له بينما نحن نمتلك هذه الأدوات للوصول إلي عمق ثقافي متقدم".

ضياء العزاوي

ريادة ملتبسة

ينطوي ما عرضته مديحه عمر عام ١٩٤٩ من أعمال فنية أثناء إقامتها الأمريكية (وهي

رسوم يعود بعضها إلى عام ١٩٤٦) على نوع من الدلالة المُضادة لما انتهى إليه الفكر الحروفي في السنوات الأولى من سبعينات القرن الماضي. عثرت الفنانة العراقية يومها في الحرف العربي على قوة سريالية للإلهام، حيث تمتزج الوحدات الحكائية بالأشكال التي تجسدها رمزياً. لقد شبه للفنانة أن هنالك روحاً سحرية متمردة وخلاقة تكمن في الحرف. روحاً في إمكانها أن توحي بنوع من العلاقة بما لا يرى من الأشكال الطبيعية (حيوانات ونباتات) التي ارتجلتها يداها، وهما تنصتان إلى خيال الحرف. الجمال الذي استدعته الفنانة لم يصدر عن معالجة بصرية للحرف باعتباره منجماً لبلاغة روحية كامنة، بل عن الإيحاء الشكلي الذي ينبثق من مظهر الحرف الخارجي، حيث قوة الشبه التي تنتقل بأبصارنا إلى مكان آخر. في لوحات مديحة عمر لا نرى الحرف بقدر ما نرى سلسلة من المقاربات الواقعية التي تشي باحترام البداهة البصرية وهي تحتفي بمعجزاتها الصغيرة. معها لم يكن للحرف في حد ذاته قيمة جمالية بل كان مجرد عصا برية تومئ بها الرسامة إلى صور يصنعها وهم الشبه. وإذا ما كانت الفنانة قد حظيت بدرجة من الاعتراف باعتبارها رائدة حروفية فان ما فعلته لا يبتعد في حقيقته عن كونه ارتجالاً صورياً خلافاً لما كان الفن الشعبي قد انهمك في تفكيك أوصاله. وكما أرى فان كشوفات مديحة عمر في مجال الفن الشعبي كانت أكثر أهمية من ريادتها الحروفية. أما جميل حمودي الذي سبق مديحة عمر في الطريق إلى الحرف كان هو الآخر ذا بصيرة سريالية، جعلته ينحت من الحروف كيانات تجريدية صلبة تلهم العين قدرة على اجتياز المسافة التي تفصل بين الشيء ومعناه. كان الحرف بالنسبة لحمودي شيئاً مُجسداً، لا علامة صوتية. غير أن ذلك الشيء غالباً ما كان يحضر مصحوباً بطاقته النغمية الكامنة. صحيح أن حمودي اهتم كثيراً بوصف الحرف جمالياً، غير أنه حاول أيضا أن ينقب في المواقع التي يظن أنه يستطيع من خلالها أن يصل إلى روح الحرف العاكفة على نورها. لقد جسدت تجربة حمودي الفنية نوعاً من المحاولة لتأصيل جمالية الحرف العربي من خلال وعي شقي بشروط كونيته. كان حمودي بعكس الكثير من الحروفيين الذين أعقبوه لا يفكر بالحرف من جهة كونه علامة تميز محلية ولم تكن تشغله إلا هوية عالمية وجد في الحرف العربي بعض ملامحها. أما بالنسبة لشاكر حسن آل سعيد، فان الكثير من النقاد يعتبرونه رائداً للاتجاه الحروفي بالرغم من أنه لجأ إلى استعمال الحرف في لوحاته متأخراً، وبالضبط عام ١٩٧١ حين أطلق مشروع تجمع البعد الواحد في معرض كان شعاره "الفن يستلهم الحرف". ذلك المعرض كان بمثابة الإعلان الرسمي عن ولادة تيار فني سيحتل فيما بعد حيزاً كبيراً في فضاء التشكيل العربي. لقد نظر الكثير من الفنانين العرب إلي الدعوة التي انطوى عليها ذلك المعرض من جهة كونها جواباً شافياً على عدد من أسئلتهم وحلاً سحرياً لمشكلة الهوية، وهي المشكلة التي اشتبكت بها تجربة الحداثة الفنية في الوطن العربية منذ سنواتها الأولى منتصف خمسينات القرن الماضي. بعد ذلك المعرض لم يعد الاهتمام بالحرف العربي باعتباره قيمة جمالية يعبر عن

نزعة فردية لدى هذا الفنان أو ذاك، بل صار ظاهرة فنية يجتمع في ظلالها أكبر عدد من الفنانين، ممن لا يجمع بينهم مفهوم مشترك للفن أو وظيفته. وبسبب كبر المساحة التي احتلها المحترف الحروفي وكثرة العاملين فيه فقد أصبح ذلك المحترف أشبه بسوق عامة يتم فيها عرض آلاف البضائع المختلفة بشرط أن تتزين تلك البضائع بحرف عربي ما. عملياً فقد تم تذويب مفهوم التحول إلى الحروفية، وهو مفهوم لم يكن يوم أقيم معرض تجمع البعد الواحد صارماً في وضوحه لذلك صارت الحروفية تستقبل تجارب هي مزيج من الفن والتجارة والحرفة، في ظل استجابة لذائقة شعبية فرضت مزاجها، هرباً مما يتطلبه الاهتمام بالفن الحديث من معرفة وحساسية تتجاوزان الحس الفطري. ولكن هل كان التيار الحروفي يحمل في أعماقه أسباب مرضه إذا لم نقل خيباته وهزائمه؟

مفترق طرق

في كل ما كتبه شيخ حروفيي زمانه شاكر حسن آل سعيد (الذي كان منظراً مبرزاً) لم يكن هناك ما يشير إلى استبعاد الخط العربي باعتباره فناً تقليدياً مُكرساً من المغامرة الحروفية. بل أن آل سعيد تبنى في كتابه (فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق مبدأ غريباً وفريداً من نوعه، حين اعتبر أعمال أحد الخطاطين (وهو نيازي مولوي) بمثابة تمهيد لولادة الفن في العراق، وهو ما يجعلنا على يقين من أن آل سعيد كان ينظر إلى تلك الأعمال باعتبارها الجذر المحلي القريب الذي يتصل به الفتح الحروفي. وهو ما عبر عنه عملياً من خلال تبنيه خطاطاً أو أكثر في معارض تجمع البعد الواحد، الذي كان يتزعمه، في صفته العضو الوحيد الثابت الذي عرض في كل معارضه، حيث كان الأعضاء الآخرون ينفضون من حوله بعد مشاركة يتيمة في معرض واحد من تلك المعارض. لقد كان حرص آل سعيد على استضافة خطاطين في معارض التجمع سبباً في انهيار ثقة الرسامين بمستقبل ذلك التجمع وقدرته على أن يضع تجاربهم في المكان الذي يليق بها من التاريخ الفني. ما لم يدركه المعترضون على سلوك آل سعيد أن الرجل لم يكن يعنى بإقامة حدود فاصلة بين الفنون التقليدية والفنون الحديثة، بالرغم من أنه كان يعبر في نتاجه الفني الشخصي عن موقف فكري وتقني متطرف في حداثته. كان لديه دائماً ما يغريه في اختراق فنون شعبية بذاتها للوصول إلى العمق التاريخي الذي تستمد منه تلك الفنون طاقتها التعبيرية والجمالية التي لم يستهلكها الزمن. كان آل سعيد يجد في حرفة الخطاط نوعاً من ارتجال المقدس في لحظة خالدة. كان ينظر إلى تلك الخطوط بعينين مسافرتين بين الأزمنة، في حين كان الآخرون لا يرون سوى خراباً ينتجه امتزاج لا مبرر له بين فن تقليدي (شعبوي التأثير) وبين ما يحاولون القيام به استلهاما لخيال الحرف وقوة بلاغته الصورية المرتجلة، كما في رسوم رافع الناصري

وضياء العزاوي. لقد وقف آل سعيد دائماً على مفترق ذلك الطريق الذي يجعله مقيماً في موقع سوء الفهم، وهي العدوى التي انتقلت إلى الحروفية. كانت الحروفية بالنسبة لعدد من الفنانين مشروع هوية ناقصة. وهو مشروع سعوا من خلاله أن يكونوا موجودين في قلب التحول الحداثوي الذي يشهده الفن المعاصر، بامتياز تفردهم الشكلي الذي ينطوي على قيم روحية عميقة في صفائها. وإذا ما كان البعض من أولئك الفنانين قد اجتهدوا في مزج الخطوط العربية التقليدية بعوالمهم الشكلية فإنهم ظلوا ينظرون بعين الريبة إلى نتاج الخطاطين الذين كانوا يشاركونهم في اقتسام غنائم الحروفية. آل سعيد هو الوحيد الذي لم يعلم نفسه أساليب الخط التقليدية كما فعل الآخرون وهو الوحيد الذي لم تحتو لوحاته على حرف واحد كتب وفق قواعد الخط.

واقعية غامضة

أثر شاكر حسن آل سعيد لا يُستهان به في الرسم العربي المعاصر. ولكن أين يكمن ذلك الأثر؟ الحروفي التائه كان داعية حرية أكثر من كونه رجل عقيدة. اهتمامه بالخط العربي لم يكن نوعاً من المصالحة مع التراث كما كان ذلك الاهتمام بالنسبة للآخرين. فالرسام الذي استغرق زمناً طويلاً في استلهام الفن الشعبي ورسوم يحيى بن محمود الواسطي وجد في انتقاله إلى الحرف العربي باعتباره مصدر إلهام جمالي ما يجدد صلته بفن العيش المباشر. لقد أسرَته الكتابات المباشرة التي يتركها الرجل العادي على الجدران في الشوارع العامة، فصار يعثر على جماليات الحرف مبثوثة بين ثنايا الجمل المتوترة والمذعورة والمرتبكة. جمال متشنج ينبثق من أماكن غائبة، أماكن لا تراها سوى عينان مدربتان على التقاط الانفعال الخفي الذي تتستر عليه الكلمات. هل كان آل سعيد وهو يمحو ما يراه يرى تلك الكلمات التي يمحوها؟ لقد سحره أن يكون واقعياً من خلال تجريد لا ينفصل عن المكان إلا عن طريق بصيرة نقية غير مثقلة بالشعور بالندم. ولأن آل سعيد وهو الخارج من بيانه التأملي (عام ١٩٦٦) قد تعب من تمثيل دور المتأمل السلبي فقد صار يهمه فيما بعد أن يقتفي أثراً ما. أثراً لا يشير إلى واقعة بعينها بقدر ما يسعى إلى إلحاق تلك الواقعة بسريرتها البصرية، وهي سريرة تنطوي على أبعاد كونية مترامية الأطراف، سعى الرسام إلى تجميعها في ما أسماه ب"البعد الواحد" نظريته التي قضى العمر وحيداً في الدفاع عنها وتكريسها والتنقيب عن أسبابها. ومن يقرأ كتابات آل سعيد في هذا المجال قد تصدمه كثرة المعاني التي ينطوي عليها مفهوم "البعد الواحد". ذلك لأنه مفهوم رافق الرسام في كل تحولاته الفنية بدءاً من اللحظة التي شهدت تأسيس التجمع الذي حمل الأسم عينه. لقد عاش آل سعيد حياته متحرراً من كل رقابة أسلوبية مُسبقة. في السنوات الأخيرة من حياته رأيته يعود إلى النقطة، وهو الذي ألف

كتابا بعنوان "أنا النقطة فوق فاء الحرف". كان يرسم كمن يلهو. يستخرج النقطة من إيقاعها الثابت ليهبها نغماً متحركاً. عرف آل سعيد شيئاً من نعم الحروف: قيمتها العددية وأسرارها الصوفية. لذلك كان يجد نفسه واقعاً بيسر في فخ الاستفهام الذي يعيده إلى براءة الحرف. رسوم شاكر حسن آل سعيد تضعنا في مناخ حروفي مختلف عن ذلك المناخ الذي انتهت إليه الحروفية بشكل عام: تياراً فنياً قفز من خلاله الخطاطون إلى الفن! مفارقة عجيبة صنعتها يدان مشاغبتان افتتنتا بالحرية.

مهارات الروح

كان شاكر حسن آل سعيد يكتب نصوصاً أدبية ممتعة. لذة قراءتها تنسي المرء التفكير بما تنطوي عليه تلك النصوص من معان وأسئلة. على سبيل المثال: كتب ذات مرة نصاً عن قطرة المطر، وهو يحلم أن يهب قارئه قطرة مطر حقيقية من خلال الكلمات. كانت رسومه كذلك. فهو من خلال تلك الرسوم كان يسعى إلى الامتزاج بوجوده الخليقي متجاوزاً حدود الفكر البصري المباشر الذي يجعل منه سجين هيئة إنسانية بعينها. كان لديه من الوعي بإنسانيته ما يشف عن تماه شاسع مع الكائنات الأخرى التي تشاركنا العيش على هذا الكوكب. ولم يكن ذلك التماهي إلا انعكاساً لفكر صوفي، حرر الجسد من كثافة مادته ليمزج أبخرته بما يحيط بها من أصوات وألوان وأشكال. ولم يكن ذلك المزج إلا محاولة من الرسام للوصول إلى هوية يتحقق من خلالها شرط وجوده الخليقي: كائنا تكمن كفاءته في قدرته على عبور البرزخ الذي يؤدي إلى الجمال المطلق. وإذا ما كان آل سعيد قد اهتم بالخط العربي فلأنه كان يرى بعين خياله تلك الكتابات التي تزين جدران ذلك البرزخ، وهي كتابات لا بد أن تُكتب بخط عربي جميل. وهم بصري صدقه الآخرون (الخطاطون بشكل خاص) متخذين منه سبباً للاعتراف بانتسابهم إلى التيار الحروفي الذي تزعمه آل سعيد. وما كان آل سعيد نفسه ليعترض على هذا النوع من التسلية فما كان يزعجه أن يحمل كلامه أو سلوكه معانٍ ليست هي من صلبهما. ذلك لأنه كان من القلة المثقفة النادرة التي لا تخفي إيمانها بأن سوء الفهم هو شرط لكل فهم محتمل. من وجهة نظره فإن الوصول إلى الحقيقة من خلال الرسم لا يتطلب أي نوع من المهارات الحرفية المتداولة بل أن اللجوء إلى تلك المهارات قد يشكل سبباً رئيساً للانحراف عن الطريق التي تقود إلى ذلك الهدف. لذلك كان يترك لديه حرية أن تستجيب لهذياناتها الجمالية. وهي هذيانات تستند إلى مهارات روحية لا يمكن الاهتداء إليها عن طريق إتباع وصفات جاهزة. خبرة العيش عند الحافات لا يتقنها مريدو القواعد المدرسية المكرسة، ذلك لأنها خبرة استثناء لا يتكرر. وهو الاستثناء الذي يهب مفهوم الهوية معاني الأصالة الفردية

والنافرة في الإبداع. تلك المعاني التي تزيح كل معنى ثقافي متاح لذلك المفهوم، وبالأخص ما يتعلق من تلك المعاني بالمحلية والتراث. وهنا بالضبط يبدو التناقض واضحاً بين البحث في القاع الجمالي والإنساني الذي يتستر عليه اللجوء الجمالي إلى الحرف العربي وبين نقل الخط العربي بإرث قواعده الثابتة من حيزه الثقافي المثقل بخبرات اليقين الديني إلى فضاء اللوحة الحروفية المفتوح على الشك. في الحالة الثانية اتخذ سوء الفهم طابع الخلط بين مادتين لا يمكن سوى الاعتراف بفشل التجربة التي تنتج عن خلطهما. فإن تكتب نصاً ليُقرأ باعتباره قيمة مقدسة هو غير أن تمحو نصاً لم يُكتب أصلاً غير أن قراءته كانت دائماً ممكنة. والحروفية ليست سوى ارتجالاً لذلك النص الذي لا تظهره كلماته بل تغطيه حروفه بلعثماتها المتقطعة. ثمة من استهوته لعبة تقطيع أوصال الخط العربي لا لشيء إلا لكي ينأى بفنه بعيداً عن التجنيس الذي يليق به، وهو تجنيس لا يسيء بل يشرف. خطاطون كبار صاروا يتبارون فيما بينهم من أجل الحصول على مكان في منطقة مضطربة، لم يكونوا يوما من أهلها. لقد أصيب الكثيرون بحمى الحروفية، ليس العرب وحدهم، بل هناك من أصيب بها من غير العرب أيضاً. ربما يكمن سبب تلك الحمى في خطيئة ارتكبتها صالات العرض ومتاحف الفن حين اقتلعت أعمال هؤلاء الخطاطون من حيزها الفني لتحتفي بحضورها من جهة صفات ملفقة هي ليست من تكوين تلك الأعمال. بسبب تلك الخطيئة اكتسب بعض الخطاطين عادات سيئة فعلاً. لقد وهبهم الانعتاق الخائف والمبني على الرغبة في إبقاء الأبواب التي تعيدهم إلى عبودية القاعدة مواربة وجودا تهريجيا يذكر بتلك الحكايات التي تروى عن كائنات حاولت أن تقلد كائنات أجمل منها، فكان أن خسرت ثقتها بجمالها وفي الوقت نفسه فقدت الأمل في أن تكون جميلة بطريقة مختلفة. الخطاطون ضحايا أيضاً.

شبح عابر

"الفن يستلهم الحرف" شعار تجمع البعد الواحد، هل كان يشير إلى محاولة الفنانين إعادة اكتشاف جمال الحرف العربي فعلا؟ سؤال مضلل من هذا النوع، توقعنا الإجابة الإيجابية عليه في فخ سؤال استفهامي أشد سذاجة ومكراً في الوقت نفسه هو: " ما المقصود بجمال حروف لغة دون سواها؟". لو نظرنا إلى رسوم الأسباني (تابيث) أو الأمريكي (سي تومبلي) على سبيل المثال لرأينا الحروف اللاتينية وهي تحتل جزء لافتاً من تلك الرسوم، ولكن وجود تلك الحروف لا يشير إلى نوع من الجمال البتة. الحروف موجودة هناك لأنها جزء من محاولة إعادة صياغة العالم المرئي وفق أساليب البحث الفني الذي اعتمدته الحداثة الفنية. وإذا ما انتقلنا إلى فنون ما بعد الحداثة فأننا نلاحظ أن هناك الكثير من الفنانين قد استمد قدرته على التعبير عن

اشتباكه بالعالم الخارجي من نصوص، كانت مادتها الجمل والكلمات والحروف. غير أن تلك المادة لم تكن مقصودة لذاتها. صحيح أن تلك المحاولات كانت تفتقد إلى النغم الشاعري الذي تشف عنه رسوم تابيث وتومبلي غير أنها تتساوى مع تلك الرسوم في درجة الاهتمام باللغة من جهة كونها ضيفاً، يكشف الاهتمام به عن أسلوب في الضيافة ليس إلا. وكما أرى الآن فان الحروفية العربية وفق الرؤية الريادية لها كانت نوعاً من الاحتفاء باللغة من جهة كونها شبحاً عابراً للطبقات والثقافات والعادات والأمزجة والرؤى والمعتقدات. ذلك الشبح كان نوعاً من الارتجال الواقعي لخيال يستمد قوته في التعبير من لغة هي مزيج من بداهة القول اليومي والمبتذل والمهمل كما لدى شاكر حسن آل سعيد ومن فصاحة أدبية متأنية ومثقلة بأناقتها الصارمة كما لدى ضياء العزاوي. في الحالين كان هناك اتصال جانبي بالمتلقي حققه الفنان من خلال لغة بديلة، لم تكن بالنسبة للرسم لغة ممكنة قبل الحروفية. ولكن هل كان انطوت الحروفية على نوع من الخطاب اللغوي؟ ربما نرى هنا وهناك شيئاً من الإحالة الثقافية غير أن تلك الإحالات لا تكفي لتأكيد تهمة من نوع "خيانة الرسم". بالنسبة للحروفيين لم يكن هنالك شيء سوى الرسم. الضالة الوحيدة التي تجعلهم على يقين من وجودهم. لقد أضفت اللغة المكتوبة شيئاً من خيال المسافة على لغتهم الأصلية، وهي لغة تتوزع بين عناصرها: الخط واللون والمساحة والشكل والمحيط. ما بين اللغة الشفاهية التي اعتمدها آل سعيد وبين اللغة المكتوبة التي اقتبسها العزاوي كان هناك دائماً نهر لغوي يهدر بتمرده وشفافيته وبركات لقاه وأنغامه وعصفه وأبجديته الرافضة. ربما علينا العودة إلى تجربة الشاعر والرسام هنري ميشو في تبقيعياته لندرك أن سياق اللغة لا يقع في نطاق المكتوب أو المنطوق دائماً. وليس غريباً أن يهتم آل سعيد بتجربة ميشو ويكتب عنه مرثية حين موته في حين كان الكثيرون يعتقدون أن الشاعر الفرنسي لم يعد حيا منذ زمن طويل. الحروفية العربية وإنْ اعتمدت الحرف مبدأ لها فإنها كانت تجد في غموض اللغة نوعاً من العاطفة الغامضة التي تأخذها إلى أماكن ساحرة من الخيال الحكائي. تحت التبقيع كانت هناك لغة، هي اللغة ذاتها التي تقع تحت الحرف. في الحالين ينشغل الرسام بخطاب مؤجل، لا يدركه اللسان مثلما لا تلمسه اليد.

ميتة رائعة

كانت الحروفية العربية (في صورتها الأخيرة التي انتهت إليها عام ١٩٧١) نوعاً من الخلاص التقني والفكري. بالرغم من أن البعض لا يزال يعتقد أنها شكلت حلاً لمعضلات الهوية والصلة بالتراث والمحلية. لقد هرب الحروفيون من شكلانية الحداثة العربية التي

أسلبت وعي الهوية بمفردات مستعارة من المخطوطات القديمة ومن تقنيات العيش الفطري المتاح. كان اللجوء إلى اللغة باعتبارها فضاءً تجريدياً محاولة للانفتاح على فضاء آخر، فضاء تؤسسه دراية ناقصة بمجهول هو في طور التشكل. كان النغم الذي يجلبه شكل الحرف مصحوباً برغبة التعبير المكبوتة يهب رسوم شاكر حسن آل سعيد مناخا مرتبكاً ومحيراً في حين كانت الحروف المتأنقة تمهر رسوم رافع الناصري بنبض أنوارها مثلما تفعل بصمات أصابعه. هناك مسافة خيال اخترعتها أقدام الحروفيين، هي ليست في حقيقتها جزء من المنطقة التي اجتهدت الحداثة الفنية في العراق من أجل إقامتها. ولذلك يمكنني القول أن ما من اتجاه فني أكسب المحترف التشكيلي العراقي سعة مثلما فعلت الحروفية، بالرغم من أنها أوهمت الكثير من الخطاطين المبدعين بيسر إمكانية تحولهم إلى رسامين. وهي نتيجة لا تدعو إلى اليأس دائماً. لقد حدث ما هو أسوأ، حين التحق بالحروفية مزوقون لم تكن لديهم أية فكرة عن مشكلات الرسم، فصاروا يستعرضون من خلال رسم الحروف مهاراتهم في التزويق. وإذا ما كنا قد اعتبرنا الخطاطين ضحايا فان تطفل هؤلاء المزوقين لا يمكن غفرانه، ذلك لأنهم فتحوا الأبواب كلها على تجارة مزجت موقف ديني غير واضح من الرسم بذائقة شعبية مغلقة على قيمها التعبيرية. ولكن هل انتهى الخلاص الذي مثلته الحروفية إلى فخ تجاري؟ أعتقد أن الحروفية، مثلها مثل أي تيار فني حداثوي، انتهت تاريخياً. فهي موجودة بالنسبة للدرس النقدي باعتبارها جزء من المتحف الذي تنعش زيارته الذاكرة الجمالية. وهو ما يدركه الحروفيون جيداً وبالأخص بعد رحيل شيخهم (آل سعيد) عام ٢٠٠٤. كما لو أن ذلك الرسام قد أخذ معه شيئاً من أسرار الحرف إلى القبر. صار الحروفيون من بعده يستعجلون ظهور الحرف ويستعجلون في الوقت نفسه غيابه. نرى إلى الحرف "زائراً طارئاً" هو جزء من رسالة لا يقف الرسام أمامها طويلاً، بل يستثنيها من اهتمامه الشكلي والتقني. يلقي بها كما لو أنه يريد التخلص من حمولة زائدة. انتهت الحروفية بعد أن وهبتنا أجمل الأعمال الفنية وأكثرها روعة، وبعد أن كفت عن أن تكون مصدر قلق. لقد التهمها التاريخ كما يفعل مع أعظم المقتنيات.

المحور السابع

التراوح بين لغة الحرف وروح الشكل. بحث في النتائج

- هل مازالت الثقافة التنزيهية مدخلاً كافياً لفهم الفن الإسلامي

أ. د / محمد بن حموده

- العين والعقل والهوية

د/ مصطفى عيسى

- مستويات توظيف الإرث العربي في بعض التجارب التشكيلية العربية المعاصرة

أ. د / فاتح بن عامر

- الحروفية .. الجمالية.. الحداثة المقيدة

ياسين النصير

هل مازالت الثقافة التنزيهية مدخلاً كافياً لفهم الفن الإسلامي؟

أ. د/ محمد بن حموده

١- الصوت والرابطة الفطرية:

هل أدى ارتباط الخط العربي منذ بدايته بالمقدس الإسلامي إلى تكريسه لشعرية متعالية في وقت كان فيه الشعر العربي تكريساً لشعرية مُحايثة فترتبط على نحو مباشر بين نُخبة الدولة وجموع طبقات المجتمع؟ هل للأمر صلة باعتماد المجتمع الإسلامي على رابطة شفهية تقوم على رفض الانفصالية وتمسكها بما نبّه إليه شكري المبخوت عندما لاحظ أنه، ضمن المشافهة، "المبدع والمتقبّل يوجدان في حيّز واحد بحيث تكون الحكومة مباشرة لا وقت فيها للتفكير في الأمر وتدقيق معايير الحكم"؟[١].

فعلا. يبدو أنّ الشعر العربي متغلغل في الشعرية المُحايثة إلى حدّ أنّه إذا كان التراث مرجعه المحدّد، كما يحدد الماضي الحاضر ضمن المجتمعات التي صنعت لتدوم لا لتتغيّر، فإنه بالإمكان مشاركة عبد السلام المسدي قوله: "فيما مضى- حين كانت تسود الشعرية المُحايثة- كان الشعر يمر إلى الناقد بعد أن يتلقاه الجمهور. واليوم، مع سيادة الشعرية المُفارقة، كأننا بالشعر يأتي إلى الناقد أولا ليقوم بوظيفة "المِصفاة" قبل أن يصل الشعر إلى متلقيه"[٢]. هذا لا يعنى أن نداء المُقدّس الذي تلبّس بالخط لم يشمل الشعر، ولكن ما حصل هو أن الشعر سرعان ما استعاد مُحايثته التليدة. طبعا، تمّ استرجاعها بعد أن تمّ تحويرها على نحو يحفزها نحو ضرب من التعالي ومع ذلك، فإنها ما فتئت أن تأقلمت مع الدعوة الجديدة واسترجعت وضع المُحايثة وإنْ على أرضية جديدة. وللحديث عن التغيّر الحاصل للأفق الشعري العربي بعد مجيء الإسلام فإني أعطي الكلمة لابن خلدون لكي يقول فيه قولاً يجمع بين الإيجاز والاشتمال. وفعلا نقرأ في المقدمة، أنه "إنما كان يتوصل إلى تعليق الشعر (أيام مُضر) من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه في مُضر على ما قيل في سبب تسميتها بالمعلّقات ثم انصرف العرب عن ذلك أوّل الإسلام بما شغلهم من أمر الدين والنبوءة والوحي وما

أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه فأُخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً (...) ثم استقرّ ذلك وأُونس الرُّشد من الملّة ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره وسمعه النبي صلى الله عليه وسلم وأثاب عليه فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه" [٣] فما مقومات هذا الديدن الجديد؟

لابد في هذا السياق من التذكير أنّ العرب القدامى، شأنهم شأن الفراعنة، كانت الكلمة بالنسبة لهم تنهض بوظيفة ميتافيزيقية، ولكن بدلالة الكوسمولوجي لا بالدلالة التي ألصقها بها الإغريق، أي دلالة الأفكار البريئة من الاختلاط بما هو حسي. فالعربي لم يكن يستعمل مجرد كلمات، وذلك لأن نفس خاصية الصوت ونفس نبرة الألفاظ العربية تتضمن بداخلها هي نفسها حيوية ما يقال. ولذا كانت الأصوات مفعمة تماماً بالفاعلية. فالمهم عند العربي هو النبرة التعبيرية في علاقتها بجرس معيّن، وهو ما يحدو على القول أنه معهم بقي الصوت معطاً حسياً مرتبطاً أساساً بالحس الباطن. هكذا يصبح مفهوماً أن تكون المشافهة، وأن يكون الاستعمال، محكّ التداول اللغوي على نحو يجعل منه عنصراً في ثقافة عامة ديدنها التطابق مع الوجود. ولأنّ الوجود هو عائم وسائح فإنه يتطابق مع الإمكانية السائحة والعائمة تطابقه مع الإمكانية المتعيّنة والموسومة بالإيجاب. ولذلك كانت اللغة العربية القديمة تأخذ في اعتبارها غلوّ الموضوع وهو ما جعل من التقديري عنصراً مكوناً للسياق اللغوي. واللافت للنظر أن مراعاة مقتضى الحال للوجود تتطلّب التحرّر من أولوية قيمة التصديق والحكم بثبوت أمر لأمر على قيمة التخييل والميل الاعتقادي على النحو الذي أشار إليه أعلاه عبد الله الغذامي عند حديثه عن جماليات الكذب. ومن أجود الدراسات في هذا الباب وأحدثها تلك الدراسة التي بحث خلالها عبد الله الغذامي جماليات الكذب. وقد اتخذ له منطلقاً ما لاحظه من اضطراب دلالي بخصوص تحديد الكذب. وبالنسبة له فإنّ "هذا الاضطراب يبلغ حداً تسقط معه شروط المعنى المقنن، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالي متنوع ومختلف، بل إنها لا تعني أي معنى، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيدها أي قيد، وفي ذلك قال الشيخ أبو علي الفارسي عارضاً المسألة عرضاً منطقياً : "الكذب ضرب من القول، وهو نطق، كما أن القول نطق، فإذا جاز في القول الذي الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق، جاز في الكذب أن يجعل غير نطق. فالكذب - إذن- صوت لغوي مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التي تدل دلالة مبهمة، لا يفك لغزها إلا بالتأويل والتفسير"" [٤]. وبحكم الطابع الميتافيزيقي لمرجعية الدواب التي يحيل عليها التكاذب ونظرا لغلوّ الموضوع الذي تتعاطى معه المرجعية المذكورة [٥]، فقد كانت الكلمة بالنسبة للعرب القدامى تنهض بوظيفة ميتافيزيقية، ولكن بدلالة الكوسمولوجي لا بالدلالة التي ألصقها بها الإغريق، أي دلالة الأفكار البريئة من الاختلاط بما هو حسي. فالعربي لم يكن يستعمل مجرد كلمات، وذلك لأن نفس

خاصية الصوت ونفس نبرة الألفاظ العربية تتضمن بداخلها هي نفسها حيوية ما يقال. ولذا كانت الأصوات مفعمة تماماً بالفاعلية. فالمهم عند العربي هو النبرة التعبيرية في علاقتها بجرس معيّن، وهو ما يحدو على القول أنه معهم بقي الصوت معطا حسياً مرتبطاً أساساً بالحس الباطن. ومنه علاقته الحميمة بالتخييلي. هكذا يصبح مفهوماً أن تكون المشافهة، وأن يكون الاستعمال، محكّ التداول اللغوي. والمهم عندهم هو النبرة التعبيرية في علاقتها بجرس معيّن. وطبعا يقتضي مثل هذا الموقف تسليماً بحضور الألوهي على الأرض والثقة في قدرته على تخطّي العوز الأساسي للغة (لكون اللغة لا تقول الوجود إلاّ إلماحا)[٦]. بكلام آخر، يقتضي هذا الموقف الصدور عن مضمر تلقائي مفاده أنّ العائم ليس في الوعي. فالعائم يحجبه فرط حضوره فيصير غيباً، والغيب هو المعنى، والمعنى هو الإبهام. لهذا كان ابن خلدون يعتبر أن "الشعر موجود بالطبع في أهل كل لسان". وكونه بالطبع فمعناه أنه في عداد المعطى ولا يدخل في باب المُنشأ والمُستحدث، وهو ما يفترض مخاطبته للذوق المطبوع لا للذوق المحوّر والمعالج فكرياً، ولذلك ارتبطت المَلَكة الشعرية ببلاغة أساسها، على حدّ عبارة ابن خلدون، "مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه ..." وقد أوجز الدكتور فؤاد مرعي أثر هذه المراعاة على طبيعة الشعر العربي حين جزم قائلا : "إن ما يلفت النظر في الظواهر الطبيعية الجمالية المُتجسدة في الشعر الجاهليِّ هو واقعيتها. فالجاهليِّ لم يبحث عن الجمال فيما وراء الطبيعة. ولم يتنكر لجمال الواقع الذي يحيط به. إن الفن الشعري الجاهليِّ، على الرغم من قسوة واقعه، لم يبرز أي تنافر بين الإنسان والطبيعة، بل جاء مُعبِّراً عن الانسجام والوحدة بين ما هو روحي وما هو طبيعي، مُتفقاً في ذلك والقانون العام للفن الكلاسيكي القديم. لقد صور الشعر الجاهليِّ الإنسان في وحدته مع الطبيعة. ورأى في الطبيعة نفسها حقلاً لنشاطات الإنسان المختلفة. وأيّ استقراء بسيط للّوحات الفنية التي رسمها الشعر الجاهليِّ تظهر لنا أن الجاهليين اكتشفوا عناصر متنوعة للجمال في واقعهم، منها اللون والضوء والشكل والتناظر والإيقاع والوحدة والتنوع والتوافق وغير ذلك. ولكن لا يجوز لنا أن نطابق بين هذه الخصائص التي اكتشفها الجاهليون وبين وعيهم الشامل للجميل. فمفهوم الجميل المُتجلي من خلال هذه العناصر لا يمكن أن ينحصر فيها، لأن الصور الفنية المكونة من هذه الخصائص المكتشفة في الواقع، إنما تعبّر عن اكتشاف الإنسان الجاهليِّ لوجوده، وحالة الكون المحيط به في علاقته بمضمون حياته الإنسانية. لقد تجلى من خلال الخصائص الواقعية الحسية في الفن الشعري الجاهلي الموقف الجمالي للإنسان العربي الجاهليِّ تجاه الخصائص المادية في الطبيعة، لا خصائص الواقع المادية نفسها"[٧]. إجمالا، هو إذن شعر لا يراعي الصنعة الفنية قدر استجابته للنازع الباطني والفطري. فكيف كان وضع الخط ضمن هذه الخطاطة العامة بعد أن حوّرها الإسلام؟

النفاق لا يكتب

لقد كان وضع الخط تنزيهياً بحتاً. ومن أهم ما يعبّر عن هذا المنزع التنزيهي ذلك الحديث النبوي الذي جاء في شكل أمر إلزامي مفاده أن "لا تكتبوا عني غير القرآن ومن كتب عني غير القرآن فليمحه." وقد أصاب الدكتور الحبيب بيده عندما عقّب على الحديث بقوله : "ومن هنا تتبيّن لنا مكانة الخطاط أو الكاتب من حيث امتيازه بصحبة الرسول وهي مكانة دينية سياسية تمثّلها مسؤولية المحافظة على القرآن من حيث هي معرفة امتازت عن بقية المعارف، وبالتالي فوظيفة المحافظة على هاته المعرفة هي من أبرز الوظائف وأجلّها"[٨]. هكذا يدفع الطابع التنزيهي للخط إلى القول حتى بتحريم كتابة وتدوين الحديث، بما أنه حتى كلام النبي يظل مع ذلك مجرد حديث أي منخرطاً في السمة العامة للحديث الشفوي، ألا وهي "الأخذ بالوجوه". ولو راجعنا ابن سينا لوجدناه يدرج هذا الأسلوب ضمن ما يسميه "التفكير الرأيي"[٩]. وهو تفكير لا يُكتب وذلك على اعتبار أنّ "النفاق والأخذ بالوجوه، فإنما ينصرفان على أشياء تصدر عن الطبائع." ولأن الطبع والطبيعة يتلازمان مع التسليم بغلو الموضوع فقد كان ابن سينا، مقتفياً لآثار الفلسفة اليونانية، يميز بين الفطرة والفضيلة، ويجعل الأخيرة في باب المنشأ، ولذلك كانت أقرب منها للصناعة منها للفطرة. ولهذا فقد جزم أن "الرسائل الخطبية المكتوبة فإنما تكون قوة تأثيرها لأحول في نفس اللفظ، لا لمعنى النفاق. لأن النفاق لا يُكتب. وكثيراً ما يضعف المعنى جداً، فيتداركه اللفظ الجزل، وإن لم يرفده النفاق. ذلك وأول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل، بل على تخييل فقط، فلذلك أخذوا في تفخيم الألفاظ وجعلوا أيضاً نغم الإنشاد مضاهية لجزء جزء من الغرض. ومن هناك اهتدوا إلى استنباط الصنائع الخطابية المدنية والقصصية. ولذا إذا قدر الشاعر على أن يخيّل باللفظ وحده من غير حاجة إلى الغناء والتلحين وأخذ الوجوه والنفاق اعتدّ لصنيعه، وأعجب به، واستوجب عليه الإحماد. ولهذا السبب ما يسبق التخييل التصديق في الزمان. فإن المأثور من العبارات والمناظرات القديمة إنما يجري على مذهب الشعراء في التخييل. والناس أول ما يسمعون الأمثال الشرعية التي فيها مشاكلة للأقاويل التخييلية. ثم بعد زمان يتدرجون إلى خطابة، ثم إلى جدل وسفسطة، ثم إلى برهان ويكون المتكلفون والمتفصحون في كل عصر محاولين للتفيهق في بذلة الكلام"[١٠]. **هل معنى ذلك أنه سيتم اعتماد الكتابة كعنصر في الثقافة العامة على نحو يستوعب الشفاهة المحدودة بحدود الفطرة ؟**

قوام التنزيه إذن هو فصل الروحاني عن الجسماني وذلك استكمالاً لعملية فصل الفضيلة عن الفطرة. عندها تصبح للكتابة مهمة محددة وخطيرة، ألا وهي تزويد الروحانية بالجسامة التي توافقها ولا تتعارض مع روحانيتها، أي جسامة لا تكون إيقاعاً صرفاً ولكن تكون أساساً

بناءً ومعماراً. ويُذكر في هذا السبيل كيف أن اليونان قاموا بتطوير أول أبجدية كاملة فيها حروف علة، وهو ما حوَّل الكلمة تحويلاً كاملاً من الصوت إلى الصورة. ذلك أن قارئ الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التي يقرؤها لكي يعرف أيّ الحركات عليه أن يضع بين الحروف الصوامت. فالكتابة السامية كانت لا تزال إلى حد كبير جزءاً من عالم حياة إنسانية تقع خارج النصوص أما الأبجدية اليونانية ذات حروف العلّة فكانت أبعد عن ذلك العالم (على النحو الذي اتخذته أفكار أفلاطون). وهذا الربط للجسامة بالموضوعية سيؤدي بنا إلى الانتباه إلى استنادها الحتمي إلى فاعلية النقل. والمذكورة إنما تبلغ هدفها المتمثل في العبور من سجلّ الأشياء les choses إلى سجلّ الأغراض les objets عندما تنجح في تحويل فعل الانعكاس إلى محاكاة. فضمن الانعكاس تكون العلاقة بالأشياء عينها مباشرة وبالتالي تنعدم الحاجة للعلامات، في حين يقوم النقل باستبعاد الأشياء عينها لكي يحوّرها على نحو يجعلها تتطابق مع العلاقات الغرضية، وهو ما لا يمكن حدوثه بدون اللجوء إلى العلامات. ولنا، ربما، في حكاية المصورين اليونانيين والصينيين كما رواها جلال الدين الرومي أمثولة تبلور على نحو بيداغوجي فاعلية النقل من حيث هي تكريس للفرق بين ما هو بالطبع وما هو بالصناعة، وهو الفرق الذي بواسطته يتم العبور من سجلّ الذوقي إلى السجلّ المعرفي والرمزي، وبالتالي من سجلّ الاستعمال نحو سجلّ النماذج. يقول جلال الدين الرومي : "ذات يوم، دعا أحد السلاطين إلى قصره جماعة من الرسامين، جاء بعضهم من الصين والبعض الآخر من بيزنطة. وراح الصينيون يزعمون أنهم أفضل الرسامين قاطبة، في حين راح اليونانيون ينكرون أن يكون لهم ندّ. فكلّف الأمير الفريقين بوضع رسوم بالألوان المائية (فريسكو) على حائطين متقابلين. وقد أقيم ستار فاصل بين الفئتين المتنافستين بحيث يباشر كل فريق العمل على لوحته دون معرفة ما يقوم به منافسه. لكن في حين راح الصينيون في وضع مختلف الرسوم ويبذلون كل ما أوتوا من جهد لتحقيق الغرض، اكتفى اليونانيون بصقل الحائط وتنعيمه دون هوادة، وعندما رُفع الستار أخيرا، لاحت رسوم الفريق الصيني المائية الرائعة على الحائط الصقيل المقابل كما لو كان مرآة. فإذا بالسلطان لا يرى شيئاً جميلاً على الحائط الصيني إلا وبدا له أكثر روعة بكثير وقد انعكس على الحائط اليوناني." وبرغم كونها مجرد أمثولة، فإنها مع ذلك تعكس بصلاحية كبيرة مشروع الفلسفة الهادف إلى تأسيس سطح مستحدث لتشيّد على أديمه ذكاءً مُستحدثاً ومعه معرفة بنفس القدر من الجدة والاستحداث. هذا السطح المذكور يستند إلى ما سماه الفلاسفة "الأسماء الغير محصلة". وبحكم طابعها التنزيهي فإن الفلسفة لم تكن تهدف إلى أقل من شطب الوجود الحسي، ولذلك كانت معنية بالبحث عن جسامة تكون مُنشأة وغير مُعطاة، جسامة يقول عنها الفلاسفة أنها متخطية للعدم، وبالتالي للوجودي، والأخير هو في اعتبارهم مساوٍ للعدم لأنه متكون حصرياً من الأشياء، وخاصية الأخيرة أنها تعني ولا تدل، لأن

الدلالة برهانية ولا برهان إلا مع التركيبي، ولا تركيب إلا بعد التحليل أي فصل المؤتلف إلى فصول وأصول، أي بعد تأسيس نظام الأسماء. والاسم، كما يجزم بذلك ابن رشد شارحاً لأرسطو، "منه مُحصل وغير مُحصل. فأما المُحصل فهو الاسم الدال على الملكات – مثل إنسان وفرس. وأما غير المُحصل فهو الاسم الذي يركَّب من اسم الملكة وحرف لا في الألسنة التي يستعمل فيها هذا النوع من الاسم – مثل قولنا لا إنسان ولا حيوان. وهذا الصنف من الأسماء إنما سُميَّ اسما غير مُحصل لأنه لا يستحق أن يسمى اسما بإطلاق إذ كان لا يدل على ملكة ولا هو أيضا قول سالب لأن دلالته دلالة الاسم المُفرد وإن كان مُركبّاً. ولذلك قد يلحقه السلب كما يلحق الاسم المحصل"[١١]. عند هذه الفتحة تحديداً أسس اليونان إشكالية الفن عندما حرروا فكرة الصناعة من كل إثم له صلة بانتهاك العقد الطبيعي وجعلوها مرتبطة بفاعلية الديميورج الذي يتحرك ضمن الكلي الذي يعلو على الوجودي. ولعل هذا الطابع المكاني (أي هذا الربط بين الجسامة والموضوعية) هو علة ما ذكره الفارابي من تعارض الأسماء الغير محصلة مع ما هو عائم وسائح. في ذلك يقول المذكور: إنّ "الأسماء المستعارة لا تستعمل في شيء من العلوم، ولا في الجدل، بل في الخطبة، والشعر. والأسماء المنقولة تستعمل في العلوم وفي سائر الصنائع. وإنما تكون أسماء للأمور التي يختص بمعرفتها أهل الصنائع"[١٢]. وعلى هذا الأساس انتهى الفارابي إلى التفريق بين السلب والعدم، وبالتالي إلى تبرير الاهتمام بمسألة "الأسماء غير المحصلة". ومنه قوله: "والأسماء غير المحصلة ليست تدل على السلب، بل إنما تدل على أصناف العدم، كقولنا : "زيد لا عالم"، فإنه يدل على ما يدل عليه قولنا: "زيد جاهل". وهذا بيّن في الألسنة التي تستعمل فيها الأسماء غير المُحصلة. فأيّ عدم كان له اسم محصل فقُرن باسم ملكته حرف 'لا'، فجعل منه اسماً غير مُحصل، صارت قوته قوة اسم ذلك العدم في الدلالة، كقولنا 'لا بصير'، فإنه كقولنا 'أعمى'. وأي عدم لم يكن له اسم جعل اسمه الاسم غير المحصل المعمول من اسم ملكته. والقضية التي محمولها اسم غير محصل قضية موجبة، وليست بسالبة"[١٣].

لا عجب إذن أن يصبح على ضوء هذه الاعتبارات وجود العالم مسألة غي غاية الالتباس. لنستمع إلى ابن رشد كيف يقول: "والألفاظ تشبه المعاني المعقولة في أنه كما أن الشيء ربما كان معقولاً من غير أن يتصف بالصدق والكذب، كذلك اللفظ ربما كان مفهوماً من غير أن يتصف بالصدق والكذب. وكما أنه ربما كان المعقول من الشيء يتصف بالصدق والكذب، كذلك اللفظ قد يكون ما يُفهم منه يتصف بالصدق والكذب. والصدق والكذب إنما يلحق المعاني المعقولة والألفاظ الدالة عليها متى رُكّب بعضها إلى بعض أو فصل بعضها من بعض. وأما متى أُخذت مفردة، فإنه ليس تدل على صدق ولا كذب، والاسم والكلمة يشبهان المعاني المفردة التي لا تصدق ولا تكذب، وهي التي تؤخذ من غير تركيب ولا تفصيل"[١٤].

جليّ كيف أنه ضمن المتن الاصطلاحي نفسه تمّ التحضير لظهور الفلسفة بوصفها سرداً كبيراً، عنه تتفرّع كلّ الأقوال الظّنيّة التي لم تتخلّص من التفكير الرأيي الذي حدثنا عنه ابن سينا منذ حين (الاعتقاد المُضمر). ومن أهمّ ما ترتّب على نشأة هذا السّرد الكبير هو وهم انعدام الزّمن، بما أن زمن الحقيقة هو زمن الحقيقة الثابتة، زمن المعاودة النقليّة. أما ما يلحّ في تفرّده وفي خصوصيته الحيّة الغير القابلة للانخراط ضمن مبدأ هويّة فيصبح ضرباً من سلب الوجود (أو سقط المتاع) وهو الحسيّ. وما كانت الأقوام الغابرة تدرجه في باب العجيب الذي يستفز شعوراً ملذوذاً بالاستغراب إزاء غيريّته المُستفحلة وما تمثّله من وجود غليظ، فقد أصبح يعتبره اليونانيّ بهيميّاً. والملاحظ أنه وحده الفن اليونانيّ، ثم الفن الغربي قام بتهشيم كل الأنساق من أجل اصطناع تناسب صوريّ، بحيث أصبح الفن يحاول أن يوفّر قاعدة حسيّة للعلامات الصوريّة. وعندما طوّر اليونان بعد ذلك تصور الكائن، فهم لم يستهلّوا فقط الفلسفة، بل هم كذلك استهلّوا عملية الفصل بين الشعر والفن وذلك باستيعاب المنزع الشعري ضمن القيم البصرية وتغليب المسرحة على الوجد.

من ناحيتها، فإن الفلسفة الإسلامية لم تستطع أن تأخذ المجتمع الإسلامي على عاتقها وتدفع النهج التنزيهي نحو فصل الروحاني عن الجسماني وقطع كل صلة بين الفضيلة والفطرة واستيعاب المجتمع ضمن الدولة. في المقابل، استقر الرأي الاستخلافي، ذي الجذور الفرعونية، والذي يربط التنزيه بالنهوض بالطبع والارتقاء بالملكة. وكل الدواعي تدفع للقول أن الزخرف هو شكل من أشكال استرجاع الضارب الفرعوني وعودة للشعرية من حيث هي ليست تعبيراً على حقائق وإنما على الماهيات، وهي الدلالة الدقيقة لفكرة غلوّ الموضوع بما أن الماهيات هي، بلغة سنوية، وجود لا بشرط الإيجاب. وهو الوضع العام الذي يسمح بتفادي الإنفصالية من أجل تأسيس نظام المراتب وإقامة علاقة تكون ضمنها الهرمية ضرباً من العلاقة الامتدادية لا نموذجاً في الفصل بين مجال الطبيعي ومجال الفكري. وفي هذا السياق، فإنه يبدو أن كلاماً كالذي سنسوقه لشاكر آل سعيد هو أقرب منه للتصور الحداثي منه إلى التصور الاستخلافي الإسلامي. إذ يقول المذكور : "الفحوى والعبارة مصطلحات افترضتها لتعريف معنى كل من المضمون أو الدلالة، والشكل أو الدال، من وجهة نظري التي توغل في تعريف التقارض ما بين كل منهما. وباعتقادي إن هذا التفاوض (تداخل كل منهما في الآخر) يمكن فهمه من منظور تشكيلي أكثر من سواه. لأن العالم التشكيلي هو بالأساس عالم من الدالات أو الشكل يجابهنا لأول وهلة بكل معطياته الحسية البصرية وهو بذلك يختلف عن معنى الشكل في الكتابة أو المسرح وباقي الفنون، وعلى كل حال فإن هذين المصطلحين يظلان محاولة لتقريب معنى هذا التداخل المتبادل بين عالمين مختلفين هما عالم الفكر وعالم الطبيعة"[١٥]. في المقابل، تسمح العودة لبدر الدين أبو غازي بتبيّن امتياز الضارب

الفرعوني، ومعه باقي التصورات الاستخلافية، بانفتاحها على الوجود وعدم اختزاله، كشأن الفن اليوناني - الروماني، إلى مراتب الوجود الاجتماعي والتاريخي. وقد عبّر صاحب كتاب رواد الفن التشكيلي بصوابية عن ارتباط الفن الفرعوني بهذه المحايثة الوجودية عندما كتب قائلا: "فالقلب المصري ينبض دائماً بنفس النبضات العميقة المفعمة بالإيمان والجمال والحب وهو ينحت تمثال 'المرأة تعدّ الخبز' بنفس الروح التي ينحت بها تمثال 'خفرع' وتمثال 'الإله خنسو' فتحس الوشائج تربط بينك وبين هذه الآثار مهما يكن اسم صاحبها، ومهما يكن الغرض من إقامتها"[١٦]. فهو فن ماهيات وليس فن حقائق. والرهان المركزي لهذا الفن هو استعادة التجوهر الحسّي في العالم ومقاومة الاستيعاب الشامل ضمن المؤسسات وضمن أسوار السياقات المعمارية المغلقة. وهذا الاهتمام التلقائي بالشمولي المتجسد والافتتان بكل مظاهر الاشتمال المتعيّن هو تحديداً ما سمح للشعر بأن يواصل اضطلاعه بمهمّة إنشاء محلّ تركيبيّ لمجمل المدوّنات الرّمزيّة والمعرفيّة والعمليّة، وهو بذلك وفّر مكانيّة حسيّة وبالتالي محلاً شفويًا يسمح تضافرهما بالخبرة التي يتحرّق إليها الأفراد وتأباها عليهم المجتمعات، عنيت بالحديث خبرة الاشتمال. وهي الخبرة التي تتلاءم العلاقات الانصهاريّة (علاقات التّعدّي المباشر، علاقات الانعكاس) ولا تتلاءم مع علاقات المحاكاة. إذ الانعكاس لا يتعارض مع خبرة الاشتمال في حين إنّها غير ممكنة في إطار المحاكاة. وبقدر تلازم المحاكاة مع التسليم بالتعالي ففن الشعر العربي ظل ملتزماً بضرب من الشعرية المحايثة والتي جعلته مناوئاً للفكر التجريدي الذي يفصل بين المعرفة والحياة، وبالتالي يستهين بما سبق يمكن تسميته 'الثقافات الحسّيّة'. ومن بين الأمثلة التي سبق لي شخصيًا الوقوف عليها أذكر قراءة على عبد الرّازق لعلاقة الإسلام بالتّاريخ من خلال إعادة قراءته لفترة النبوّة وما تلاها. وقد اتّجه ضمن القراءة المذكورة إلى تثمين صفة السّذاجة لدى كلّ من النّبي ومعاصريه على نحو اعتبرته أنا وقتذاك حيلة نظريّة هدفها تملّك مصطلح الفطرة بحيث يغدو حمّالاً لدلالات حداثيّة بعد طول حمل لمضامين استبداديّة. فهو يشدّد على أنّ النّبي كان "أمّيًا ورسولاً إلى الأمّيّين، فما كان يخرج في شيء من حياته الخاصّة والعامّة ولا في شريعته عن أصول الأمّيّة، ولا مقتضيات السّذاجة والفطرة السّليمة التي فطر اللّه النّاس عليها". ويضرب على ذلك مثلاً فيقول: "لم يكلّفهم في أوقات الصّلاة أن يحسبوا درج الشّمس، ولا مطالع النّجوم، بل جعل مناط ذلك ما يحسّ به كل إنسان من حركة الشمس المشاهدة في السماء، وجعل الصّوم والحجّ ومناسك العبادة متّصلة بحركة القمر، وحركة القمر محسوسة لا تحتاج إلى حساب ورصد، ولم يكلّفنا في الصوم أن نحسب هلال رمضان، بل جعل ذلك منوطاً برؤية الهلال رؤية بسيطة لا تكلّف فيها، وجاء ذلك في الحديث نحن أمّة أمّيّة الخ.. ولم يكلّفنا حساب اليوم بالساعات والدقائق، بل ربطه كذلك بالشيء المحسوس، الذي لا خفاء فيه وكلوا واشربوا حتّى يتبيّن لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر ثم أتمّوا الصيام إلى اللّيل". واليوم عند معاودة

تأمل هذه الفقرة في ضوء خصوصية التنزيه الذي كرسه الخط الإسلامي فإنها بدت لي كبلورة لخيار لنوع بعينه من الرابطة الثقافية، عنيت بالحديث الرابطة المستندة على الإلهام والنازع الباطنيين والتي تضيف للعقد الاجتماعي المُعتمد عقداً طبيعياً. إذ نفس الملاحظة التي عاينها علي عبد الرّازق على مستوى بلاغة الشعائر الدينية رددها الأستاذ شوكت الربيعي بخصوص الخط. فحسب رأيه فإنه "قد انفردت خصائص الفن الإسلامي في الخزف في اعتمادها الكتابة العربية كعنصر زخرفي تربط سائر العناصر التكميلية ضمن وحدة عامة ومع هذا فإن هناك خصوصية وطنية لكل قطر عربي له تجربة في هذا المضمار مما يدل على أن التنوع في الأسلوب الزخرفي يزيد من جلال المنطلقات والركائز الفلسفية التي استوحت منها هذه الأشكال قيمتها الفنية ... هذه الملاحظة الجوهرية سوف تعجل بنمو وحدة فنية تجمع الأساليب المختلفة في الوطن العربي وتحافظ في نفس الوقت على الفرادة والشخصية المحلية ... وفي 'فن الخزف' تكمن أعمق الآمال في البحث عن الخصوصية القومية التي نسعى إلى تحقيقها في فنونها وثقافتها .. وستعجل بنمو أشكال إبداعية في محيط يشترك الفنانون العرب جميعا بتقديره وتقيمه وذلك القومي ولأشكاله العالمية"(١٧)، وبالمحافظة على ضرب من المحلية بطلت الحاجة لاتهام الكيان الطبيعي ولإقامة علاقة استبعادية بين الفطرة والفضيلة وبالتالي بالاعتماد الحصري على الهندسي كسبيل يسمح بالقبض على الكيانات غير المحصلة. وعليه فقد اضطلع المجتمع الإسلامي بصياغة رابطة ثقافية تضطلع بالتركيب بين ما هو طبيعي وما هو اجتماعي، وبالتالي تعطف الرابطة الوجودية على الرابطة العمرانية ولا تفصل بين الروحاني والجسماني (على نقيض ما يجري عليه الأمر ضمن الرابطة الحضارية المستندة إلى عقد اجتماعي يبرمه البشر في غياب الطبيعة). ولذلك فقد كان محكّ الآخرية ضمن الاجتماعية الثقافية هو ما يمكن وهبه للفرد من قدرة على الإشتمال وليس كما يجري عليه الأمر في المجتمعات الحداثية حيث الرهان هو الالتزام أولا وقبل كل شيء بالتوافق الحركي وبالعلوية الحقوقية. ولذلك أمكن القول أن الرابطة الثقافية هي في الأساس رابطة وجودية في حين أن مثيلتها الحضارية هي في الأساس عمرانية. ومن شأن استقلال الرابطة العمرانية بنفسها أن يؤدي إلي تقديس الوظيفة وإلى تصدير العلاقات الغرضية على غيرها من العلاقات والاعتبارات. وتجنباً للوقوع في هذا المزلق حافظ المجتمع الإسلامي على مظاهر ازدواجية الانتماء اللامنقسم لو صحّت العبارة، فالمسلم ينتمي للتاريخي وللكوسمولوجي في نفس الوقت، وهو ما انعكس أثره على هيئة (سيمياء) الخط، وذلك من خلال الملائمة المنهجية بين الهندسي والنباتي. ولهذا كان للزخرف دور مركزي في وسم كل ما هو عمراني بسمة النباتي والطبيعي والعكس صحيح. وعليه فقد كان عفيف بهنسي على صواب حين كتب ليقول: "تبقى الزخرفة من أهم خصائص الفن المعماري الإسلامي. صحيح أن مسجد الرسول، وهو أول منشأة معمارية إسلامية، كان في بدايته شديد البساطة والتقشف، فهو مجرد سقيفة من

سعف النخيل تقوم على جذوع النخيل، ولم يكن البناء مُزيناً بأي عنصر زخرفي، إلا أن إعادة بناء المسجد بأمر الوليد بن عبد الملك وفي عهد والي المدينة عمر بن عبد العزيز، قد تم وفق أسس معمارية جديدة حافلة بالزخارف والفسيفساء، على غرار مسجد دمشق (...) يقوم فن العمارة الإسلامية على تكوين التصميم حسب تقاليد الهندسة المعمارية الإسلامية، وتبعاً للشروط الوظيفية، كما يقوم على ابتكار الزخارف النباتية والهندسية والخطية الجميلة. ولقد سارت الزخارف قدماً حتى طغت على التصميم، ونرى مراحل ذلك واضحة في جامع قرطبة سواء بالقسم الذي أنشأه أولا عبد الرحمان الداخل على غرار المسجد الأقصى ومسجد دمشق الأموي. ثم أضيف لهذا المسجد إضافات غيرت شكله وأغنته، ففي عام ٨٤٨م قام عبد الرحمن الثاني بإنشاء زيادة باتجاه العمق بمقدار ست وعشرين متراً. ثم تابع الحكم الثاني بن عبد الرحمان الناصر سنة ٩٦٥م إنشاء زيادة في الجنوب استمراراً للزيادة الأولى وعلى امتداد جامع عبد الرحمان الداخل. ومن خلال هذا التسلسل التاريخي والمعماري يتوضح لنا تدرج طغيان الزخارف حتى بدا المحراب في قسم الحكم من أروع المحاريب الإسلامية زخرفة وفخامة"[١٨]. ويخلص بعد ذلك للقول: "الزخارف التي تسمى الرقش العربي Arabesque هي من أبرز آيات الإبداع الفني الإسلامي، ولكن طغيانها على فن العمارة وبخاصة في قصور الحمراء في غرناطة كان سبباً في حصر العمارة ذاتها في نطاق الزخرفة." ويختم كلامه فيجزم قائلا: "ويبقى تنوع أساليب العمارة دليلاً على دور الإبداع في التصميم المعماري، ودليلاً على تطبيع فن العمارة مع البيئة العمرانية والاجتماعية والثقافية التي تنشأ فيها ويبقى تنوع العمارة الإسلامية من الخصائص المميزة التي ستساعد في تكوين عمارة حديثة، تتمتع بالأصالة وتعبر عن قابلية للتطور والتجديد والإبداع"[١٩]. فهل معنى ذلك أن الخط تورط في ضرب من الكلاسيكية التي من شأنها ضرورة أن تحوّل علاقة الانعكاس إلى علاقة محاكاة؟ وهل مرد ذلك هو تحويل المحايثة الشعرية إلى موقف تصويري يتطلب خارجية المرجع؟ فهل هي ضريبة تحوّل الميل التنزيهي للخط إلى فن في الكتابة، أي إلى كيفية عمل تراعي أساساً الصلاحية الوظيفية حتى عندما تتخطاها؟

الخط العربي والتجريد

بالإمكان القول أن الخشية من طغيان الزخرفة يبررها الخوف من التورط في الصورية. ذلك أنّ منوال الصورية هو الآلة، أي تلك الفاعلية التي، من أجل تطوير الفاعلية التركيبية، لا تتردد في استئصال كل أثر للفطرة وكل أثر للكوسمولوجي. وبذلك فهي تغلّب الوظيفة تماماً على المُقدّس بكل أشكاله، خاصة منها صيغته الشعرية، ولأجل ذلك كانت الصورية بقدر ما

تلتزم بالجميل تتباين من الجليل. وبما أن الفن في منطلقه هو كيفية عمل فإن مجرد حضور نواته من شأنه أن يوجّه التصورات والمسالك وجهة صورية. من ذلك ما تتسم به علاقة الخط بالدواوين. فهي تهتم أولاً بالخط من جهة امتيازه بالقدرة على الأرشفة. وفي ذلك "يقول القلقشندي ناقلاً عن الشيخ شمس الدين الأكفاني في كتابه 'إرشاد القاصد في حصر العلوم' 'إن جميع العلوم إنما تُعرف بالدلالة عليها بالإشارة أو اللفظ أو الخط، فالإشارة تتوقف على المشاهدة واللفظ يتوقف على حضور المخاطب وسماعه، أما الخط فإنه لا يتوقف على شيء، فهو أهمها نفعاً وأشرفها"[٢٠]. وهنا يلتقي كل من القلقشندي والشيخ شمس الدين الأكفاني مع ابن سينا في خفض قيمة الصوت أو ما سماه ابن سينا 'النغم'. فهل هو اتفاق حول تصور يجعل الخطاط لا هدف له إلا جمع العالم في ورقة؟

للجواب عن هذا التساؤل يحسن أولاً الانطلاق من الملاحظة التي أبداها الدكتور حبيب بيده حين لاحظ أن "دواوين الإنشاء كانت تتركب من وظائف يشغلها الكتّاب وهي مراتب متصلة بهيئة الحكم مباشرة، ويعتني أصحابها والعاملين فيها خاصة بالمراسلات الملكية وتنظيم شؤون الوزارات بكتابة قراراتها ومختلف أحوالها، وما يمكن أن نستشفه مما ذكره القلقشندي، أن انتداب 'رؤساء الأقلام' يتم حسب شروط البلاغة والثقافة العامة، زيادة على معرفة أصول الكتابة وإتقان وجودة الخط، وحسب القلقشندي 'إنّ رفعة محل صاحب الديوان وشرف قدره فأرفع محل وأشرف قدر يكاد أن لا يكون عند الملك أخصّ منه ولا ألزم لمجالسته ولم يزل صاحب هذا الديوان مُعظماً عند الملوك في كل زمن مقدماً لديهم على من عداه يلقون إليه أسرارهم ويخصونه بخفايا أمورهم ويطلعونه على من لم يطلع عليه أخص الأخصاء من الوزراء والأهل والولد وناهيك برتبة هذا محلها" [٢١]. مفاد القول، أن انتداب الخطاط يتم على نحو لا يقصي 'الإمكانية العائمة'، أي لا يقصي الأخذ بالوجوه والذي سماه ابن سينا منذ حين نفاقاً. ولأمر كهذا كان الحديث عن الخط والخطاط على صلة وثيقة بمسألة الطبع أولاً، وعلى صلة بالمسارية والأسرار ثانياً. وهو ما يدعو للاستنتاج أن التنزيه الكتابي لا يتأسس على استبعاد الفطري ولا على استبعاد المنشأ وإنما يقوم على استبعاد الصورية. ذلك أن الأخيرة تستوعب بشكل كامل تلقائية النازع الباطني ضمن إكراهات الاستجابة الخارجية. ولو عدنا مرة أخرى للحبيب بيده لأكد لنا، في معرض شرحه لتصور الغزالي بخصوص خطة الخطاط، "أنّ عملية الكتابة وممارستها ليست عملية يدوية منفصلة عما يجب أن يختص به الكاتب من عمق وتركيز، ومتصلة بالقلب، أحد مصطلحات المُتصوفة الكثيرة الاستعمال، هذا اللفظ الذي يجب تفجير معناه حيث أنه ليس من الاعتباطي أن يربط الغزالي بين الأخلاق كصفة نفسية والخط كصفة صناعية، لو لم يكن هناك رابط باتصال بمفهومه الوحدوي لهاتين الصفتين، وهو المُتصوف الذي كابد جميع التجارب الفكرية ينتهي في آخر المطاف إلى هذا الإيمان،

فيقول عن الخط ولعمري إنه كلام ذو معنى هام باعتبار الوسط الفكري الذي يتعايش فيه والنضج الذي وصله ذلك الوسط، فهو يعتبر أنّ تعليم الخط يبدأ تكلّفا أي أن يقلّد الكاتب المتعلم الكاتب الحاذق بجارحة اليد"[٢٢]. ويؤيد الحبيب بيده كلامه بذكر قول الغزالي : "ومن أراد أن يصير الحذق في الكتابة له صفة نفسية حتى يصير كاتباً بالطبع، فلا سبيل إلى ذلك إلا أن يتعاطى بجارحة اليد ما يتعاطاه الكاتب الحاذق ويواضب عليه مدة طويلة يحاكي الخط الحسن فإن فعل الكاتب هو الخط الحسن. فيتشبه بالكاتب تكلّفا، ثم لا يزال يواظب عليه حتى يصير صفة راسخة في نفسه، فيصدر منه في الآخر الخط الحسن طبعاً كما كان يصدر منه في الابتداء تكلفاً." هكذا تبدأ مهمة تفجير مصطلح القلب التي دعا إليها الدكتور بيده عندما ننتبه إلى ما قامت به هي نفسها من تفجير للتعارض بين الفنّي والفلسفي وبين الفضيلة والفطرة. ذلك أن هذا المصطلح سمح لمن وظفوه بتعاطى ضرب من ازدواجية الانتماء التي لا تفصل بين السجلات (الازدواج اللامنقسم). ولعل الإغراء الذي مارسته بالنسبة لفناني الغرب هو تكريسها لضرب من الباروك الذي ينجح في تكريس علاقة امتدادية بين ما هو ضمن المظاهر وما هو خارجها. فكل المؤشرات تدعو للقول أن الغرب طلب من الرقش أن يكون منوالاً عاماً للباروك بحيث ينجح في تخطى التوتر التشكيلي الحاصل بين ما هو بناء وما هو إيقاع. ونظراً لهذه المزيّة فإنه يمكن إجمال خطوط الفصل بين الجرافيك والرقش بصياغة خط فصل واضح بين الإستطيقا الديناميكية وإستطيقا القواعد، أي بين إستطيقا تفصل وأخرى لا تفصل بن العارف وموضوع المعرفة. والطريف أن فرنسا حين أرادت أن تؤسس لدورها الحضاري عالميا بادرت بالاهتمام بالخط الإسلامي وبكل ما يحف به من منتجات ومن صنائع وذلك من أجل استيعاب غيريته المستفحلة وإخضاعه للمنوال الفني. ولهذا الغرض، تعددت فرنسياً، منذ القرن الثامن عشر، محاولات وضع تاريخ إجمالي للممارسات الصنعية الإسلامية، والتي يُفترض فيها أن تكون تكريساً لمفهوم 'الفن الإسلامي'. وقد أشار الدكتور شربل داغر، إلى أن "غير مادة كتابية سعت إلى 'إجمال' النظر في فن بعينه، مثل التصوير ابتداءً مما قاله القرآن أو الأحاديث النبوية وصلاً إلى حال الأتراك أو الفرس معه. كما سعى غيرها إلى درس 'المصورين المسلمين'، متعقبة أحوالهم وأعمالهم في أكثر من بيئة وفي أكثر من عهد تاريخي"[٢٣]. الرهان من وراء ذلك هو بلورة ما سيُسمى لاحقا بالفن الإسلامي. وفعلاً، كل الدواعي تحفز على إقرار شربل على قوله أن "ما نطلق عليه، اليوم، في غير لغة وثقافة، تسمية 'الفن الإسلامي'، وما يتعيّن في متن تجتمع فيه مصنوعات بعينها، ويتكفل بمعناه خطاب تاريخي وتصنيفي لهذا الفن، تشكل في فرنسا (وفي تجارب أوروبية، ثم أمريكية) في القرون السابقة، وانتهى إلى صيغته التكوينية في العقود الأولى من القرن العشرين. ولقد تشكل هذا المتن في سياقات، وفق سياسات وعمليات، خافية في قسم كبير منها، شملت نطاق الفن الإسلامي طبعاً لكنها تعدته إلى مواد ومصنوعات أخرى من الشرق، كما تحققت من

ذلك"[٢٤]. ويضيف بعد صفحات قوله التالي: "يزداد الاحتياج إلى بناء البحث لو أجريت معاينة أخرى، وتحققت من الإجابة عن السؤالين التاليين: كيف يحدث أن معارض الفن الإسلامي، ومتاحفه الكبرى، وكبار جامعيه لا ينتسبون - على الرغم من بعض الاستثناءات اللافتة والمميزة - إلى البيئات التي صدر عنها هذا الفن؟ وكيف أن دارسي الفن الإسلامي ومعاهده الأكاديمية تنتسب إلى غير البيئات التي صدر عنها هذا الفن؟"

وفي تقديرنا، للسؤال الأخير وجاهة إضافية وذلك لكونه يذكّر بشيئين هامين: أولاً أن الفن ارتبط ظهوره تاريخياً بالأكاديمية، وثانياً، أن الأكاديمية ظلت طويلاً ظاهرة غربية. وفعلا، فمن منظور مؤسساتي بحت صار شربل داغر إلى القول مباشرة بعد الكلام السابق الذكر إلى القول: "أتحقق في هذه المعاينة الأولى من أمرين: وضعية الفن الإسلامي ليست راسخة التكوين، على ما نظن للوهلة الأولى، كما أن اجتماع هذا الفن، في مواده ودرسه، جرى في بيئات أخرى غير المعنية به أساساً، ما يشير إلى عمليات انتقال، مختلف الحمولات، تستدعي - على الأقل- التحقق من ظروف حصولها وشروطه. وهذا ما يمكن جمعه في أسئلة الخبر البديهية: متى وأين ومن وكيف ولماذا؟" [٢٥]، مع ذلك يظل بيّنا أن دور المؤسسات المذكورة هو إنتاج العراقة وهو ربما تواترها في مجتمعات الحداثة وقلتها في المجتمعات الإسلامية حيث العراقة ليست اصطناعية. وفعلاً، فعندما بدأ شربل داغر بالسؤال عن راهن اجتماع مواد الفن الإسلامي وعن راهن اجتماع تآليف درس هذا الفن قام بمراجعة كتاب تزامن ظهوره مع كتابة كتاب الفن والشرق، وعنوان الكتاب المذكور : مجموعات الفن الإسلامي: مقاربة عالمية. ويذكر شربل داغر أنه "يقرّ مصنفاً الكتاب في تقديمه أن الفن الإسلامي بات يشكل قسماً من متاحف ومكتبات عديدة في العالم، وفي الغرب أكثر منه في الشرق (...) وتتوزع المجموعات المحصاة على أربعين بلدا، ما يحتاج إلى مقارنة في حد ذاته: ٣٢٥ متحفاً ومكتبة. وتحوز الدولة الأغنى في عالم اليوم، أي الولايات المتحدة الأمريكية، أو تخزن أكبر مجموعات الفن الإسلامي، إذ تمتلك أكبر نسبة من هذه المتاحف في العالم: ١٦٤ متحفاً، فيما لا يزيد عدد المتاحف الأخرى أو المتبقية في العالم كله عن ١٧١ متحفاً (...) وتبدو البلدان العربية والإسلامية مُعدَمة، لو تابعت المقارنة هذه: ١١ متحفاً في البلدان العربية، بمعدل متحف في البلد الواحد، فيما تحضى البلدان الأوروبية بمكانة مرموقة في هذا السرد الإحصائي" [٢٦].

هكذا يتبيّن جلياً أن الريادية الفرنسية في صياغة مصطلح فن إسلامي إنما هي جزء من رهانها الأقصى، ألا وهو طلبها لعراقة بعينها، تلك العراقة التي أشار إليها هذا الكلام لشربل داغر عند حديثه عن الدور الحضاري لفرنسا في العالم.

الحاصل، فيما يبدو لنا، أن ما يحجبه مصطلح الفن الإسلامي هو مرئية الجليل التي لا يمكن أن تستند إلا على استطيقا يتعهد ضمنها الحدس بدور مركزي. والأخير يعتمد المباشرة،

ولكن المباشرة المرتبطة بالنباهة la finesse كما عيّنها باسكال بالخصوص، أي النباهة المكرسة للروحانية والتي قوامها سعة المقبولية وسعة القدرة على العبور بحكم عدم انفصالها عن الجسماني. ولو ربطنا بين هذه الاستطيقا وبين منحدرها الشعري القديم لوجب الحديث عن مرجعية الدواب وعن مقولة التعجيب [٢٧]. وبخصوص منزلة هذه المقولة ضمن اقتصاد الشعرية العربية القديمة كتب شكري المبخوت فقال : "إن 'التعجيب' - فيما نقدر- مصطلح جامع يمثل العنصر الأبرز في جدول من المصطلحات القديمة الدالة على المظهر الجمالي من النص لعل أبرزها 'الغرابة' و'التجوز' و'الغموض' و'الخفاء' ... والمعوّل في ذلك كله على التّخييل"[٢٨]. ولهذا الأمر علاقة وثيقة بكون الشعر يختص بالجليل، وكونه يتأبى على المرئية وعلى قيمها، في حين يختص الفن بالجميل، فهو ليس فقط يتطابق مع المرئية بل يرتاب في كل ما هو خارج المظاهر ... في المقابل يراهن الفن المعاصر على تخطي هذا التعارض ولذلك فهو يعادي الصورة ولكنه يحرص على أن يفرض على الجليل الالتزام بضرب من ضروب المرئية. والطريف هذه المرة، هو أن بول كلي، بعد أن تخلّص من المنوال الفني، ربط الخط بالفراسة، والتي هي ضرب من النباهة التي تستطيع أن تتعامل مع العجيب بدلالته الشعرية كما حددها شكري المبخوت والتي جماعها ما يتصف به الكائن الحي من إبهام علته الخصوصية المستفحلة الموسومة به ديمومته الخاصة. فعلى حدّ قول بول كلي فإنّ "الفراسة هي المهمة الجوهرية للنظر، وهي عملية تربط الرؤية البصرية بوظائف العمليات العقلية. الجمع بين العناصر الجسدية والفراغية والداخلية والأشكال الأساسية في هذا العمل، تقود إلى بناء مشهد مركّب، تتداخل فيه العناصر الفراغية والجسدية والملموسة، وتلعب الحدود الخطية الخارجية دور الفواصل التي تبرز ارتفاع أو انخفاض الطاقة السطحية، الدفع الداخلي والخارجي، النمو والتحول، في هذا المشهد يحدث تبادل مستمر للأدوار، ما بين الفراغ الخارجي والفراغ الداخلي"[٢٩]. بكلام آخر، لم يعد الخط بناءً وإنما إيقاعاً يقيم عن طريق الفراغ، علاقة امتدادية بين الظاهر والمتخطى للظاهر، بما أنه عندما يتحرك الخط يخلق السطح، وعندما يتحرك السطح يتولد الجسم، أي الحجم، وهو عنصر تشكيلي ثلاثي الأبعاد تنعقد ضفيرته حول الفراغ الديناميكي، أي الفراغ من حيث هو طاقة. ومثل هذا الفراغ المركزي الذي يشحن الفعل التخطيطي بالطاقة هو مما لا يقبل المحاكاة إلا على سبيل التكلّف، وعند تخطي الأخير تصبح العلاقة عضوية، أي باطنية وقائمة على نازع باطني يجعل صاحبه كالمأخوذ. وقد أشار شربل داغر إلى هذا الأمر عند حديثه عن اللوحة الحروفية العربية. يقول المذكور: "... ولكن هل نزمع قراءة قصيدة قصيرة، عملاً فنياً تشبيهياً أو تجريدياً؟ فنحن لا نحتاج أبداً لعلم العروض إذا أردنا تحليل قصة قصيرة، إلا أننا نحتاج لبعض المعلومات التاريخية إذا أردنا تحليل 'غيرنيكا' لبيكاسو، أن هذه المعلومات التاريخية مفيدة لتوجيه القراءة، لأنها تمثل 'مرجعاً' تحيل إلى اللوحة، ولو بصورة غير مباشرة. وجود هذا 'المرجع' أي

غرض المحاكاة، يؤسس الفن التشبيهي: ماذا عن الفن التجريدي، الذي تنتسب إليه الحروفية، وهو لا يملك مرجعاً خارجياً له؟"[٣٠]. ما أشار إليه إذن شربل داغر هو ذلك الفرق الأصلي بين المقاربة اللغوية والمقاربة التصويرية للمسائل، إذ تعبّر الأولى من خلال المباينة ويعبّر المرئي من خلال المماثلة، وهو علّة نجاحه في مهمة التوطين في حين ينجح الشعر في تعقّب الإمكانية العائمة. ولنا في حديث الخطاط محمد رضا بلال عن طريقة كتابته للوحته مثلا ننهي به حديثنا عن تحرر الخط من المنوال الفني وقربه من المنوال الشعري. يقول المذكور: "عند كتابتي للوحة الكوفية لا أخطط لها بشكل مسبق بل أبدأ وحسب، وأدع الباقي للظروف الآتية : فهي كقصيدة الشعر التي يحتاج الشاعر فيها إلى ومضة البيت الأول ثم تأتي الأبيات الأخرى تباعاً. فبدلاً من أن أقود اللوحة أتركها هي التي تقودني هكذا حتى النهاية، ولكني أجد في النهاية أني وبالرغم مني مسكون بالتوازن في كل لوحاتي الكلاسيكية، وهنا أراني متأثراً بشكل أو بآخر بيوسف أحمد في حرصه على تحقيق التوازن في خطوطه كلها ..."[٣١].

جليّ أن الخطاط يحرص من خلال أدائه أن يسترجع ذلك الأمر الذي أصبح يعوز الإنسان الحضري بشكل فادح. فما يعوز الإنسان الحضري اليوم هو استعادة وعيه الشامل الذي كان ملازماً لكيانه الطبيعي قبل الانخراط في الحداثة وفي الاجتماعية المدينية بحيث يستطيع في محيطه الجديد أن يقيم علاقة تنافذ سوية مع محيطه. فالإنسان ككائن إستطيقي، أي ككائن تأثري، تعوّد على محيط طبيعي يمكن له ضمنه أن يرى ويشم ويسمع ويحس ويتذوق، كما تعود أن يتحرك ضمن علاقات درجة المجهولية فيها محدودة إن لم تكن معدومة، ثم إنه قلما واجه أوضاعاً يحتاج التعامل معها إلى تعويض قدراته الإدراكية بوسائط تضع الأشياء خارج دائرة وعيه وإدراكه. وحتى حين يواجه الإنسان الأنثروبي أوضاعاً يتسم خلالها الموضوع بالغلوّ، أي بوقوعه، جزئياً أو كلياً، خارج دائرة الوعي والإدراك، فإنه كان يباشره عن طريق الحدس والفراسة وحسن الرجاء. وبهذا المعنى فقط يمكن أن يكون المصور العربي أكثر تجريدا من زميله الغربي كما ذهب إلى ذلك هربرت ريد [٣٢]، مع العلم أنّ الشعوب الأميّة كانت تعالج هذا الازدواج في الانتماء بتعاطيها لضرب من الإذعان ومن التخلي الذي يحيل بشكل مباشر على سجلّ يتصالح ضمنه الروحاني والجسماني، سجلا يعتمد على التّعدية المباشرة، أي على أفعال التّعاطف، سواء كانت محبّة أو كرهاً على التّمازج والتّنافر وليس على الفهم والتّواصل بما أنّ في التّعاطف ضرب من المساواة.

الهوامش

١ - شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، بيت الحكمة -قرطاج، ١٩٩٣، ص ٥٥.

٢ - عبد السلام المسدي، شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، ضمن مجلة فصول، العدد ٦٨، شتاء- ربيع ٢٠٠٦، ص ٣١١.

٣ - يعتبر ابن خلدون أن "الشعر موجود بالطبع في أهل كل لسان" مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، صص ٦٤٤-٦٤٥. وبهذا الخصوص يروي صاحب المقدمة أنه سأل يوما الشيخ "الشريف أبا القاسم قاضي غرناطة وكان شيخ هده الصناعة (الشعر ...) ما بال العرب الإسلاميين أعلى طبقة في البلاغة من الجاهليين ولم يستنكر ذلك بذوقه فسكت طويلا ثم قال لي والله ما أدري فقلت أعرض عليك شيئا ظهر لي في ذلك ولعلّه السبب فيه وذكرت له هذا الذي كتبت فسكت معجبا ثم قال لي يا فقيه هذا كلام من حقّه أن يُكتب بالذهب وكان بعدها يؤثر محلّي ويُصيخ في مجالس التعليم إلى قولي ويشهد لي بالنباهة في العلوم." صص ٦٤٢-٦٤٣ فما مضمون ما كتبه ابن خلدون والذي يستحق أن يُكتب بالذهب؟ إنه كلام سابق مباشرة لهذه الرواية أولى فيه ابن خلدون للبلاغة دورا محددا في تحوير الذائقة الشعرية بما يجعلها تتطابق مع ما نسميه اليوم 'اللغة الواصفة' ١. يقول ابن خلدون : "ويظهر لك من هذا الفصل وما تقرّر فيه سرّ آخر وهو إعطاء السبب في أن كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهلية في منثورهم ومنظومهم فإنّا نجد شعر حسّان بن ثابت وعمر بن أبى ربيعة والحطيئة وجرير والفرزدق ونُصيب وغيلان ذي الرّمّة والأحوص وبشّار ثم كلام السلف من العرب في الدولة الأموية وصدرا من الدولة العباسية في خطبهم وترسيلهم ومحاوراتهم للملوك أرفع طبقة في البلاغة من شعر النابغة وعنترة وابن كلثوم وزهير وعلقمة بن عبدة وطرفة بن العبد ومن كلام الجاهلية في منثورهم ومحاوراتهم والطبع السليم والذوق الصحيح شاهدان بذلك للناقد البصير بالبلاغة والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثليهما لكونها ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليبها نفوسهم فنهضت طباعهم وارتقت ملكاتهم في البلاغة على ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية ممّن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها ..." ص ٦٤٢.

٤ - عبد الله الغذامي، جماليات الكذب، ضمن مجلة فصول، العدد ٦٨، شتاء-ربيع ٢٠٠٦، ص ١٨٢. وقد وفّق المسدي تماما في تدقيق الوجه الذي تمّ وفقه استبدلت القصيدة مقياس

المطابقة لمقتضى الحال من الوجود بمقياس الصدق الفني. وفي ذلك يقول : "لعله من شائع المعرفة أن الدلالة اللغوية تستوي على أركان ثلاثة هي كالمرجعيات الفاعلة في كل لحظة تواصلية بين متخاطبين، فالركن الأول هو الدلالة المستفادة من المعجم، أن كل فرد من الآدميين لا يتم له اكتساب لغة طبيعية ولا يتيسر له تداولها بتلقائية إلا متى استقر في مخزونه رصيد قاموسي تتحدد فيه لكل كلمة نواتها الدلالة التي هي قمة التجريد المنبثق من أشخاص المحسوسات وعيون التجارب المستخلصات. والركن الثاني هو السياق، والمقصود به السياق التركيبي المرتبط بمفهوم النظم، كما نتمثله نحن العرب بفضل أدوات الكشف التي أسّسها بعض رواد التفكير البلاغي في حضارتنا الزاهية، ذلك أن الكلمة التي تحمل وقع المعنى القاموسي في شكل نواة لا تتسيج دلالتها إلا في ضوء ما قبلها وما بعدها ضمن البنية التركيبية. فتنسحب من دائرة الاحتمال، عندئذ، جل المعاني الممكنة لتلك الكلمة ولا يبقى إلا معنى واحد راجح مقبول. أما الركن الثالث فهو المقام، والمقصود به الوضع الفعلي الذي يتم فيه تداول الكلام بشكل عيني مجسم لا بشكل تقديري أو افتراضي، وهو ما يسمى أيضا بدلالة الحال اعتبارا بقولهم : 'لكل مقام مقال'، أو قلهم 'بمقتضى دلالة الحال'. هي إذن ثلاث دوائر بها تكتمل، حركة انبثاق المعنى : دائرة الدلالة المعجمية، ودائرة الدلالة السياقية، ودائرة الدلالة المقامية." صص ٣٠٥-٣٠٦ لا غرابة في أن يجزم، ناقدا القائلين بغموض الشعر المعاصر، بأن "أول ما يتعيّن تفكيكه قبل قضية الغموض في الشعر الجديد هو غموض دلالة مصطلح الغموض ذاته." ص ٣١٠. عبد السلام المسدي، شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، ضمن مجلة فصول، مصدر مذكور.

٥ - لا عجب إذن أن يربط كلود ليفي ستراوس بين الفطرية والتسليم بغلوّ الموضوع حيث يقول: "يمكن الكلام عن فن 'بدائي' بمعنيين. إما بمعنى أنّ نقص الإجادة والوسائل التقنية يحول دون بلوغ الفنان للهدف الذي ينشده -تقليد نموذجه- فلا يسمح له بغير التدليل عليه، وهذه قد تكون، بين حالات أخرى، حالة الفن الذي ندعوه 'ساذجا'. وإما بمعنى أنّ النموذج الحاضر في ذهن الفنان هو نموذج خارق، وتاليا، يتعدى بجوهره وسائل التمثّل الحسيّة : بسبب غلوّ الموضوع، لا بسبب نقص ذاتي، لن يتمكّن الفنّان، هنا أيضا، من القيام بشيء آخر سوى الدلّ. إنّ فنّ الشعوب بلا كتابة، يشهد على هذه الحالة الأخيرة بكيفيات شتى." كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، تعريب خليل أحمد خليل، دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص ١١٣.

٦ - يلفت شكري المبخوت النظر إلى أن المُتقبّل للشعر مشافهة يصطنع "أنظمة علامية غير اللغة يعبّر بها عن موقفه من النص استحسانا واستهجانا، من ذلك خلع الرسول بردته

على كعب بن زهير بعد سماع لاميّته بانت سعاد. ومنه ضرب الوليد بن عبد الملك برجله طربا لسماع بيت من معلّقة امرئ القيس. إنّ هذين الخبرين يدلاّن على أنّ من المتقبلين صنفا يفتقر استحسانه للشعر إلى 'علة معقولة' فيعبّر عنها بالحركة التي تسدّ مسدّ العبارة في إبراز الوقع الحسن للنص في سامعه." شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، مصدر مذكور٣، ص ٦٥.

٧ - د. فؤاد المرعي، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، الأبجدية للنشر، ١٩٨٩، ص ٩٦ .

٨ - الحبيب بيده، في كتابة وزخرفة المخطوط القرآني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر مسيحي من خلال بحث أشكال خطوط وزخارف نماذج من المخطوطات القرآنية بمكتبة تونس الوطنية، شهادة التعمق في البحث، بإشراف الدكتور عبد الوهاب بوحديبة، تونس ١٩٨٠، ص ١٩١.

٩ - ابن سينا، الخطابة (المقالة الثلثة-الفصل السادس)، تحقيق د. محمد سليم سالم، نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤، ص ١٧٠.

١٠ - نفس المصدر، صص ٢٠٠-٢٠١ .

١١ - ابن رشد، تلخيص كتاب العبارة، تحقيق الدكتور محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٦٠ .

١٢ - أبو نصر الفارابي، كتاب في المنطق، العبارة، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٢٣ .

١٣ - نفس المصدر، ص ٣٠ .

١٤ - ابن رشد، تلخيص كتاب العبارة، تحقيق الدكتور محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٥٨ .

١٥ - شاكر حسن آل سعيد، البحث في جوهرة التفاني، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، المركز العربي للفنون، ٢٠٠٣، ص ٦٧.

١٦ - بدر الدين أبو غازي، رواد الفن التشكيلي، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ومركز الشارقة للابداع الفكري، بلا تاريخ، صص ١٣-١٤. كما يضيف قوله : "ولم يكن الفنان المصري في أي مرحلة من مراحله مقلدا للحياة البشرية، ناقلا الفتات والملامح الفانية، وإنما كان يقوم بترجمة هذه الحياة إلى عالم النحت بعد أن يجردها ويفسرها تفسيرا عميقا مستخلصا من 'الكتلة' أقصى ممكناتها وبلاغتها التعبيرية. كان كذلك في تماثيل

الإنسان، وفي تماثيل الحيوان والطيور أيضا. فالصقر وأبو قردان والقط والكلب في متحف اللوفر، والقرد في متحف القاهرة، وفرس البحر في المتحف البريطاني -نجد فيها جميعا قدرة الفنان على تجريد الكائنات من حياتها لينقلها إلى حياة أخرى في عالم النحت." ١٥ .

١٧ - شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥-١٩٨٥)، صص ١١٥-١١٦.

١٨ - الدكتور عفيف البهنسي، العمارة، الهوية والمستقبل، بينالي الشارقة الدولي للفنون- الدورة السادسة ٢٠٠٣، نشر دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٢٥-٢٦.

١٩ - نفس المصدر، ص ٢٧ .

٢٠ - ذكره الحبيب بيده ضمن بحثه : في كتابة وزخرفة المخطوط القرآني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر مسيحي من خلال بحث أشكال خطوط وزخارف نماذج من المخطوطات القرآنية بمكتبة تونس الوطنية، مصدر مذكور، ص ١٩٨ .

٢١ - نفس المصدر، ص ١٩٤ .

٢٢ - نفس المصدر، ص ٢٢٣ .

٢٣ - شربل داغر، الفن والشرق، الملكية والمعنى في التداول، ٢- الفن الإسلامي،، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، بيروت -لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٢١٨ .

٢٤ - شربل داغر، الفن والشرق، الملكية والمعنى في التداول، ١- النادر والعريق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، بيروت -لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ، ص ٧. وينبه شربل داغر في أحد هوامش نصه قائلا : إن التسمية 'فن إسلامي' "أوردها من دون أن أجد أصلا لها في الكتابات العربية والإسلامية، بل في الكتابات الفرنسية (والأوروبية) منذ العقود الأولى في القرن العشرين. ولقد سبقتها -كما سأتحقق من ذلك لاحقا، في الكتاب- إلى التعيين والاستعمال تسميات أخرى، من دون أن تكون محتويات كل تسمية مختلفة للغاية عن غيرها : لهذا أستعمل التركيب 'الفن الإسلامي'، مثل غيره كذلك، تبعا لوروده ليس إلا. وهذا ما يصح في لفظ 'الشرق'، و'العربي' وغيرها. وكان لي أن أضع هذه الألفاظ بين هلالين لإظهار أنها ناشئة، ومتأتية من الثقافة الفرنسية (والأوروبية)، ومن اشتغالها المخصوص على ثقافة غيرها، إلا أنني امتنعت عن ذلك منعا لإثقال النص بالإشارات الطباعية، وتسهيلا لقراءة ميسرة، إلا أنني لجأت، عند استعمال بعضها لأول مرة، إلى إبراز جدّتها ومحتواها المخصوص." نفي الصدر، ص ١٢ (الهامش) .

٢٥ - نفس المصدر، ص ١٥-١٦.

٢٦ - نفس المصدر، ص ١٧ .

٢٧ - وصف ابن سينا ما حصل من تحوّل في دلالة 'البووزيس' عند اليونان بقوله : "والشّعر اليوناني إنّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الدّوابّ فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب. فإنّ العرب كانت تقول الشّعر لوجهين: أحدهما يؤثّر في النّفس أمرا من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال، والثّاني للتّعجّب فقط، فكان يشبّه كلّ شيء ليعجب بحسب التّشبيه. وأمّا اليونانيّون فكانوا يقصدون أن يحثّوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشّعر. فلذلك كانت المحاكاة الشّعريّة عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال، وعلى الذّوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال." ابن سينا، كتاب الشّعر، تحقيق وتقديم عبد الرّحمان بدويّ، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٤ .

٢٨ - شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، مصدر مذكور، ص ٤١ .

٢٩ - بول كلي، نظرية التشكيل، ترجمة وتقديم عادل السيوي، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ١٦٥.

٣٠ - شربل داغر، الحروفية العربية، فن وهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٥٧.

٣١ - تاج سر الدين يحاور محمد رضا بلال، ضمن مجلة حروف عربية،مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي، العدد السادس عشر، السنة الخامسة، تموز/يوليو ٢٠٠٥، ص ١٨ .

٣٢ - كتب صالح رضا قائلا : "إن الفنان العربي هو أكثر تجريدا من زميله الفنان الأوروبي، لأن مفهومه عن التجريد يدخل في إطار طبيعته وطبيعة حضارته. مقولة عميقة للناقد العالمي 'سير هربرت ريد' عن مفهوم التجريد في الفن الاسلامي -كتبها في مقدمة كتالوج المعرض الأول لجماعة الفنانين العرب في لندن ١٩٦١، جماعة الفنانين العرب تم تأسيسها ١٩٦١ في لندن من دارسي الفن في ذاك الوقت، وكان تجمع الفنانين : صالح رضا 'مصر-نحت' عصام الراوي -'العراق -تصوير'، نهى الراضي 'العراق- خزف'، محمد عبد الله 'السودان-تصوير'، وكان يرأسها 'سير هربرت ريد'." د. صالح رضا، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة 'القراءة للجميع/مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ٩٨.

العين والعقل والهوية

د/ مصطفى عيسى

I

ثمة علاقة بين العين والعقل في موقعهما من جسد المرء، بما يترتب على ذلك من إدراك الجسد لذاته، عبر نظام غريب من التبادلات، الذي يضع نصب عينيه هذا الجسد لأجل قياس علاقته بكل من المرئي واللامرئي، اللذين تنبثق عنهما ما أسماه ميرلوبونتي بالقابلية على الرؤية، ليظل الجسد هو موضع تلك القابلية في الحياة اليومية. ما يعني أن تقاطع اللامس والملموس، والرائي والمرئي، والعين والعين الأخرى، واليد واليد الأخرى بمثابة تبادلات حتمية في حياة المرء. من ثم كان "للعين أن تسكن المرئي كما يسكن الإنسان بيتاً. فإن ذهب فاليري إلى أن الرسام يُحضر جسده، صارت إضافة ميرلوبونتي أكثر وضوحاً، إذ يرى أن الرسام وهو يعير جسده للعالم، إنما يُحوِّل هذا العالم الى لوحة، ومن خلال إعارة تلك القابلية على عالم الأشياء، ما يعني أنه سيكون قادراً على ترجمة قابليته الخاصة على الرؤية إلى قابلية جديدة على الرؤية، وهي القابلية على الرؤية في اللوحة، وعبر توجيه جسده المُتحوِّل إلى العالم المرئي، أي نقل تلك القابلية على الرؤية الى لوحة [١].

من طرف آخر، يتلاقى جاك فونتاني، مع ميرلوبونتي حول هذا الجسد، وموقع العين منه، وبتعبير أولهما "تصبح العين بديلاً عن جسد خيالي يجوب الحقل المرئي، ويتزاوج مع أشكاله ويكشف حميمية المادة "[٢]. أو كأنما "العين ترى العالم وترى ما ينقصه لكي تكون لوحة، وترى ما ينقص اللوحة لكي تُحقق ذاتها، وحالما يتحقق ذلك، ترى العين اللوحة التي تفي بجميع النواقص، فترنو إلى لوحات الآخرين كاستجابات أخرى لنواقص أخرى، فالعين ترى النواقص وتُجري تعديلات على هذه النواقص لأن الرسام يلج نسيج العالم من حيث تعدديَّة حسه. ويستطيع الرسام إتمام تلك النواقص لأنه يرى وجوب جعلها مرئية على قماشة الرسم. هذه النواقص تظل غير مرئية بالنسبة لمشاهدتنا العادية. فالرسام هو الذي يجعلها مرئية برسمها"[٣]، بحسب رؤية الثاني. لذلك ففي هذا التعريف المُوجَز- قابلية الرؤية - ما يشير إلى

إمكانية تعامل هذا الفنان مع مُتغير الصورة العيانية والذهنية، رغماً عن إدراج المتلقي في تلك القابلية.

إذن، فكأنما تُعاين آراء كل منهما وجود العين كمحور ارتكاز، كان لها أن تتبع شكل الصورة المختلفة للعالم عبر الإحساسٍ الجسدي بها، أو بالأحرى التقاطها، ومن ثم دخولها في مرحلة جدلية مع عقل المرء. في الواقع، وإلى حدٍ بعيد ينسحب هذا على الإنسان عامة، فإنْ كان صار اختصاص الفنان في هذا الشأن ميزة له، فهي دليل على أنه الأكثر رهافة وإحساساً، وإنْ لم يكن أكثرهم تعقلاً في أفعاله، بينما يظل أقدرهم على تحويل المرئي والمُتخيل إلى صورة فنية، بما يملك من طاقة وحافز إبداعيٍّ.

إذن، لقد غدت عين الفنان جهازاً للمراقبة والتقاط المرئيات عفواً، أوعمداً، وكأنما يأتي سعيه لاختيار مرئياته مقروناً بدرجة من وعي متوهج لا يفتأ يحدد اتجاهاته ويقننها. بالنتيجة، كان في حساسية العين وتوهج العقل ضرورة للفنان التشكيلي، لكونهما يعكسان التأكيد على بُعدٍ استاطيقي أو بُعدٍ جمالي يختص بالفعل الفني مثلما يختص بالتذوق، فثمة تلازم دائم بين الشكل والقيمة، ليظلا مفتوحان، على مسارات تاريخية مُتعاقبة ومُتزامنة، وعلى اتجاهات جمالية شتى، وبطبيعة الحال على أُسسٍ نقدية لكل أسلوب فني أو حقبة زمنية.

ولعل هذا السياق ينتهي بنا إلى أن "ما يميز عين الفنان هو أنها عين تدرب نفسها دائماً على اكتساب أسلوب خاص في الرؤية أو منظور خاص لديه في رؤية العالم، فالأسلوب، بحسب رأي بوفون هو الرجل" [٤]. وربما هو الأمر الذي يُؤكد على طبيعة الدور الذي تؤديه العين بالنسبة للفنان، فهو ليس دوراً محصوراً في فسيولوجية العين وأدائها، أى فيما يختص بمجال الرؤية فقط، ليعلو قدره ونحن نتبينه في حساسية اقتناصها للمثير في مجال رؤيتها، لذلك كان لهذا الدور أن يتعلق بحدود الإدراك الجمالي ودوائره المتنامية عند الفنان. وكأنما بشيء من التجاوز يمكن إسباغ نوع من التعقل والإدراك الذي يتيح لهذه العين الحساسة تكيّفاً مع المحيط المرئي وفي طريقة تعاملها مع هذا المحيط. لن يكون غريباً عندئذ القول بأن المعرفة في أحد صورها بمثابة نتيجة مُؤسَسة على رؤية العين، وترجمة أبجديات المرئي وفحص تفاصيله ومن ثم ردها إلى دلالات وإشارات ورموز.

يتساءل شربل داغر[٥]: ما معنى النظرة؟ يستطرد، لا يعني النظر، الفعل البصري وحسب، بل التفكر أيضاً في حال المنظور فيه". فإن كان ميرلوبونتي وجاك فونتاني قد اتفقا حول الجسد، في شموليته، فهما قد اختصا العين، إذ أنها تعاين الرائي والمرئي في تبادل حميم، بداخل الموقف الإبداعي للفنان والمتلقي معاً، بداءً من الإدراك الحسي وانتهاءً بتفريغ الرؤية في

عمل فني ينكشف على المتواتر بين الداخل والخارج. فإن كان فلاسفة المسلمين بحسب داغر لم يتحدثوا عن اللوحة، أو عن العمل الفني بصورة عامة، بوصفها أثراً بصرياً، إلا أنهم تحدثوا عن النظر، كما أنهم لم يتحدثوا عن المساحة في التشكيل، إلا أنهم تحدثوا عن مفهوم المكان والموضع، ذلك لأن مفاهيماً مثل النظر والمكان تقع في صلب العملية الفنية، حتى أضحت دراسة محمولاتها ودلالاتها المعرفية والفلسفية، مفيدة بلا شك في فهم العمل الفني العربي-الإسلامي، بوصفه نظرة في تنظيم المكان" [٦].

بشكل عام يمكن القول بأن الفلسفة كانت في محورها الأساسي قراءة لوضعية إنسانية متقدمة في تاريخه. فإنْ كان الفكر الفلسفي قد اعتراه التنوع، على مدار عمره الممتد، عميقاً، فيما قبل الميلاد وانتهاءً بمداراته في فلك ما بعد الحداثة والعولمة، التي عبرت حدود الألفية الثالثة، إلا أنه لم يقدم حلولاً نهائية في هذا الشأن، ما يعني أن هذا الفكر ظل طوال تاريخه بمثابة "تدشين قراءة جديدة، أصيلة لموضوعات قديمة ولكن مُتجددة "[٧]. بالأحرى هو فكر قديم / جديد، ظاهره الاختلاف وباطنه الاتفاق، وربما مرجع ذلك إلى أن الجديد سوف يطرح المُختلِف ويأتي بالمُفارِق في التفسير والتأويل، ما يضعه غالباً في تراتبية منطقية تمسك بالراهن والمعاصر، وهو الأمر الذي يؤدي بدوره إلى جدلٍ مثير، أساسه دوماً، هو هذا الوجود الإنساني في حلوله. زمانياً ومكانياً. فقط، يمكن القول باتفاق هذا الفكر الفلسفي كان حول حساسية الذات الإنسانية، للحس الفطري والجمالي، وما سوف يتعلق بالضرورة في الاختلاف البديهي والمنطقي حول طبيعة المُنتَج الفني للفنان.

في ذات الإطار رأت الفلسفة: في كلٍ من الوعي والعقل والحرية ضرورات أو مُسلّمات بديهية، كي تكتمل علاقة هذا الإنسان بمحيطه، ومن ثم فهي في آنٍ تكون قد سارت في طرق متعددة ومختلفة لأجل استكناه طبيعة تكيّفه مع تلك الموجودات أو بالأحرى مع متغيرات واقعه. بداخل هذا يستقيم الفعل الفني باعتباره أحد طرق التكيّف الأصيلة. فإنْ كان ثمة ثبات في التركيبته الفسيولوجية للمرء، فقد طال التغير؛ بنيّته العقلية التي تطورت في ظل مواضعات جديدة وسياقات حضارية مختلفة، منذ مراحل حياته المبكرة وحتى اليوم.

تتحدّر رغبتنا في الإشارة إلى هذه الأبعاد، انطلاقاً من مفهومنا للموقف الإبداعي للفنان، ثم من إدراكنا للوحة أو العمل الفني، كبنيّة تجمع الشكل والمضمون في سياق جمالي يُفترض به التكامل، لأجل أن يعطي في صورته النهائية شيئاً خاصاً به أولاً كقيمة في ذاتها، ويعطي ثانياً إشارة إلى ماهية هذا الوجود الإنساني، ولجوهر فكره ورؤيته الفنية. إن الأخيرة - برأينا - طالما بعدت عن كونها مجرد حالة مُسطحة، بقدر كونها مكّوناً لأبعاد مختلفة مؤتلفة في آنٍ واحد، ومن ثم يأتي حجم إئتلافها دلالة على تمتع الفنان بما هو مُفارِق، وفي المقابل سيكون حجم اختلافها دلالة على وجود فراغات بين هذه المُكّونات. من طرف آخر سوف تؤدي الثقافة

الرفيعة، والمتخصصة، دور محوري، لن يقلل من قيمة الموهبة الفطرية التي أولتها كتابات العلوم الإنسانية نصيباً ليس هيناً، إلى جانب امتلاك الفنان لعين حساسة وبنية عقلية مرتبة، لأجل أن تغدو الرؤية متكاملة، ونقية، وديناميكية، ومُتطلعة لآفاق تتسع لمُخيّلة مُتوهجة.

II

ولعل هناك ملاحظة هامة فيما هو يرتبط بالاختيار؛ ليس لموضوع هذه الندوة، بل لاختيارنا المُمثل في عنوان ورقة الدراسة ذاتها، تأسيساً على علاقة فسيولوجية لها رباط عميق الصلة بالبنيّة النفسية أيضاً، فالأخيرة مُتحكمة بدرجة ما في الفروق الفردية التي تؤدي الى تفاوت في الرؤى والاستيعاب والفهم وسائر عمليات الإدراك والفعل ورد الفعل. ثمة سؤالان تتأتى أهميتهما من كونهما يتعلقان أساساً ببنية مجتمع تمتد رقعته وتتسع لاحتمالات التباين والفروقات الجغرافية والتاريخية والثقافية والاجتماعية، إلى آخر ما يمكن رصده من جوانب فاعلة في تكوين المجتمعات، ألا وهما: هل يمكن تأسيس فن خاص بناءً على انتماء جغرافي أو ديني أو سياسي؟ أم أن ثمة جوانب أخرى حاكمة قد تسهم في تلك البنية الجمالية؟

بداهة، لن يكون لأي من العناصر السابقة أن تؤسس لفن خاص، منفرداً، حيث يضعف تأثيره في الأثر الفني، بينما يصبح الأمر مُستطاعاً في اجتماعها وتفاعلها معاً، وإنْ كان ثمة تغليب لعنصر على ما هو دونه، سوف يكون لنا أن نرصد هذا في بعض الفنون القديمة، بما يمكن معه أن يغدو الانتساب لأحد هذه العناصر، سمتاً خاصاً لجمالية مُقتطعة من سياق غير متطور أو متجانس، تبعاً لمبدأ التأثير والتأثر. ربما يضحى الاستدلال بالفن المصري القديم أو فن بلاد ما بين النهرين، دلالة على نسق خاص في الرؤية الجمالية، يتحدد الفني والجمالي فيها بناءً على سطوة الديني والسياسي، غير أنها ستغدو رؤية غير مفصولة العناصر أيضاً، حال أعدنا النظر ملتمسين عبقرية المكان التي قال بها جمال حمدان، وهو منحى يعتمد في رافده الأساسي على الموقع الجغرافي لمصر، ليصبح التحول مُؤسَساً على تغليب إحداها عبر مسارها الطويل، ما جعله يتلون بلون اليونان والرومان في حقب متأخرة.

في هذا، يذهب إتيان سوريو [٨] إلى "أن الافتراض بتحول جذري عميق في حقيقة الإحساس الجمالي بمثابة افتراض غير قابل للتحقق في أرض الواقع وما ينبغي القول به هو أن ثمة تنوع في المتطلبات، بحسب مقتضيات الظروف والأحوال. من طرف آخر، وفيما يخص الفرد فإن الحاجة الجمالية، تكمن في الحافز أو القوة الجاذبة التي تدفعنا إلى أن نؤمّ في بعض الأيام متحف اللوفر، وفي بعضها الآخر متحف الفن الحديث، أو أن نذهب لشراء أسطوانة موسيقية، أو لشراء ديوان من الشعر وهلم جرا". في الواقع، يظل للجمالية تاريخها

القديم وتاريخها الحديث، فهي متعينة في بيئة محدّدة وفي زمن يحُلّ في سياق عام، ما يعني أن هناك دوماً حاجة جمالية تحرك المرء للتعبير، وفي آن للتطوير والتغيير، دافعها إذن يجمع بين ما هو شخصي وما هو جمعي، ولن يتأتى الاكتمال لتلك الجمالية سوى في شعور جمعيّ. لذلك فإننا نخلص إلى أن هذه الجمالية ستظل مرتبطة أولاً ببعد شخصيٍّ، تؤدي فيه ثقافة المرء، دوراً غير قليل في توجيه اهتماماته وفي تفعيل مُخيّلته، فإنْ صرنا إلى افتراض مجازيٍّ بعدم التحول الجذري في إحساسنا الجمالي، كان منبع هذا الافتراض من تراكمية هذا الإحساس، أو بالأحرى سكونيته، بما يمكن رؤية طبيعة التحول الإيجابي للجمالية في بزوع نزعات فردية، لها من القوة ما يؤسس لتيار أو اتجاه ما.

في الموقف الأخير مواضعات كثيرة تنتمي لها غالبية الأساليب الفنية التي توالت على مدار تاريخ الفن، فهي واقعياً - وخاصة فيما بعد الميلاد - ترتد في منشأها إلى أفراد لم ينفصلوا عن حقيقة وجوهر عصرهم، ما جعلهم بمثابة تعبير عن نبض هذا العصر بدرجة ما، وإنْ لم ينف هذا عدم انفصالهم أو عزلتهم عن النسق العام، ومن ثم توهجهم بحالة البحث والتجريب التي طالما ميزت فناني الطليعة والرواد. فكأنما مثنوية العين والعقل تؤدي دورها الهام في هذا الأمر، حال ارتدادها إلى حالات فردية تملك ميزة الالتقاط والاستنتاج والفعل. وربما يعنّ لنا هنا أن نُدلِّل بفنانين كبار في قامة ليوناردو دافنشي أو بيكاسو أو مرسيل دي شامب، فهُم وقد شغلهم التجريب، أضحوا رواداً، كلٌ في زمنه.

قد يتطلب هذا الحديث نوع من التروي، لاستكناه ما بين السطور، بحثاً عن حقيقة هذا الإحساس الجمالي الذي يختص بالمنطقة العربية التي تفرقت بها السبل زمناً طويلاً، إذ أنها وقد امتلكت في تاريخها البعيد، جمالية خاصة، راحت تبحث، بعد غفوة طالت، عمن فُقِدَ من هويتها الفنية أو من خبرتها الجمالية، لنستعيد سؤالاً طرحه أحد النقاد العرب: هل نحن بالفعل بحاجة إلى تحقيق جمالية عربية في زمننا الراهن؟ ونستطرد نحن: ولِمَ هي جمالية عربية بالأساس ؟ بالأحرى ألا يمكن لنا اليوم، أن نتعاطى جمالية أخرى لا تنتمي لجغرافيتنا وثقافتنا وذاكرتنا التاريخية؟ أم أن تلك الجغرافية والثقافة والذاكرة التاريخية ستظل بمثابة مُحدّدات أو عوامل مُؤثرة ودافعة نحو جمالية خاصة ؟

إلى حد ٍ بعيد قد تعني الأسئلة السابقة أن هناك من المؤثرات والدوافع الفاعلة ونحن بسبيل الحصول على جمالية عربية خاصة وخالصة، وربما يحق لنا عندئذ الاستطراد بسؤال لاحق حول ماهية تلك الجمالية وأبعادها ومدى نقائها أو حجم انتسابها إلينا. فإنْ كان المشهد الفني الراهن، في تلك البقعة الجغرافية العربية قد ارتبط بالشكل الفني الغربي حقباً قاربت على العشرة عقود وتجاوزها أحياناً، فهل تغدو حروفيتنا العربية باباً وسيعاً لتطوير ما هو خاص بنا في مجال الفن وغيره؟ ثم هل بالفعل وعلى أرض الواقع، ثمة فرصة لوجود جمالية

نقية تنتمي في نقائها إلى لغة أو ثقافة أو عرق أو دين؟

في تلك الحالة لا يمكن إغفال أن ثمة تاريخاً حضارياً يمتد بالعمق. لعله قد لا يشمل كل جغرافية المنطقة العربية بذات القدر، كما أن هناك من الأقطار العربية من يرجع تاريخه إلى أزمنة أكثر عمقاً قبل أن تعرف الفنون الإسلامية، مثل فرعونية مصر ومسيحيتها من بعد، أو مثل سومرية العراق وأشوريته، أو كنعانية بلاد الشام، أو أفريقية السودان التي تتماس مع الفرعونية المصرية، ما يجعل التوازن فيما بينها بحاجة إلى تفنيد هذا البعد الحضاري ليس باعتباره زمناً ميتاً، بل لكونه حقيقة، لازال زمناً حياً يتجدد فيما تركه بيننا من موروثات وعقائد ولغات ترسبت في الوجدان وما فتأت تطل من آنٍ إلى آخر، فتشغل مساحة من حاضرنا.

عند هذا الحد يجب أن نعطي أهمية للغة الأبجدية المكتوبة والشفاهية، كونها وسيلة خطاب وتواصل فيما بين أبناء المجتمع الواحد، عبر إشارات ورموز ودلالات ومعاني غير مُطلقة، بل مُحددةٍ لماهية الأشياء المرئية، رغم دوران تلك الأبجدية في مجالات التورية والكناية والاستعارة والمجاز التي تحتمل اللبس أحياناً مثلما تحتمل تأويل المعنى في أكثر من اتجاه. يعني هذا أيضاً أن كل لغةٍ من اللغات الأم سوف تحمل في ثناياها- إلى مدى بعيد- دلائل تميزها وتفردها واختلافها. من طرف آخر، فإن تاريخ الحضارات لم يخل من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية، " ويرجع ذلك إلى عهد الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة، كما أن تلازم الكلمة والصورة لا يزال قائماً في الإيدوجرام الصيني الذي أسر لب أزرا باوند الشاعر والناقد الأمريكي. ففي الفنون الهيروغليفية يبرز الترداف بين الطبيعة والثقافة والمرئي والمكتوب، فالتعرّف على التشابهات بين المرئي والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه وذلك لا يفرض قراءة نمطية للسياق بل يعين القاريء على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات" [٩].

ولكي نصبح أكثر تحديداً سوف نقرر أن ما نبتغيه في الجمع بين العين والعقل، لهُو من الأهمية بمكان، خاصة ونحن نتتبع خُطى الرؤية الكامنة في فلسفة الحروفية العربية منذ منتصف القرن العشرين وحتى حاضر التجربة الراهنة، لنتبين ما إذا كان هناك بالفعل ثمة فلسفة خاصة قد تبنتها وهي في مهدها، وما إنْ كانت ثمة قيمة جمالية تتوارى في ظلال الأعمال الفنية خاصتها، باعتبارها فعلاً فنياً، أو أسلوباً، أو اتجاهاً، أو ظاهرة أكدت رؤيتها في مدارات الفن لبعض الوقت، وما فتأت فعاليتها تنزوي رويداً رويداً في ظل اعتبارات كثيرة أو تأثيرات مضادة لمثل هذا الوجود أو تلك الرؤية.

تقع الحروفية العربية، في مسافة بين الأسلوب والاتجاه والظاهرة. في الوصف الأول ثمة تأسيس لوجودها كفعل يعي ظرفه التاريخي، من حيث نشأته وزمنه ومُبتغاه، ما يعني أن جماليته المُستلهَمة من الحرف والخط العربي كان لها أن تتحرك في إطار زمني جديد. بينما

لا يفتأ الوصف الأخير، يأخذ من هذه القيمة الجمالية ومن سمتها التاريخي، لأجل إحلالها في منطق العابر والزائل أو غير المُؤثِّر، خاصة في حال رؤيتنا لها كشكل جمالي يأتي في سياق الفنون الحداثية التي هي نتاجٌ مثاليٌّ للعين القلقة، والعقلية المُركبَّة والمُرتبكة في ذات الوقت.

لذلك، كان ما يعنينا: ولعله يتوازى مع ذات المبدأ - أي اعتقادنا في مثنوية العين والعقل - ينحصر ابتداءً في علاقة هذا الشكل الجمالي باللغة المنطوقة والشفاهية، ثم باعتبارها لغة حاضنة لما سوف ينشأ بالضرورة القسرية - ودوماً - بين الشكل المرئي ومعناه، أو إشاراته، تأسيساً على قاعدة هامة ترى في اللغة "الوعاء الحاوي للثقافة ووسيلة التفكير الذي يحدد رؤية العالم ونواميسه" [١٠]. وربما هو المحك الذي يفترض انحيازاً للّغة، في غير انفصال عن روح الشكل الفني وجماليته الراهنة.

في كتابه "العين والعقل" يذهب ميرلوبونتي إلى تأكيد عدة مسارات لتلك العلاقة، وأظن أن اختيارنا لهذه الثنائية كعنوان رئيسي لتلك الدراسة إنما لا ينبع من محاولة انتحالٍ لفيلسوف على قدر كبير من المعرفة، مثل ميرلوبونتي، بقدر ما نرى في هذا الاختيار بحثٍ في أبعاد تجربة الحروفية العربية، أو التحقق من رؤيتها الخاصة التي اعتمدت لغة الحرف منفذاً لتحقيق الخاص. ولهذا كانت بالضرورة لتجربتها أن تنفصل عن تجربة الآخر ولا تتبعه، فلا تنبع من أي تقليدٍ له، وهو الرأي الذي يأخذ به البعض من فنانيها ومُنظريها. بينما يتشيع البعض الآخر لهذا التقليد الذي يرونه بمثابة استنساخ لتجربة الغرب. فبحسب توصيف كمال بلاطة، كانت أفضل طريقة للتواصل مع الآخر/ الغرب، أو الاندماج معه هي تقليده ومحاكاته في فنه. وكأنما تنبري قصديتنا في اختيار هذا العنوان إلى تأكيد يذهب باتجاهين، يُظاهر أولهما، وعي الفنان الحروفي العربي باستنهاض ذاكرته والنبش في تراثه الجمالي، بينما يسعى الاتجاه الآخر إلى النيل منه. مبعث التناقض يكمن في اختيار هذا الفنان وإقدامه على ممارسة فعله الفني، بما يُفضي في النهاية إلى وقوع العين والعقل في مركزية هذا الاختيار، منظوراً إليه من خلال لغة الحرف كموروث حضاري يتضمن طبيعة البنية للمجتمع العربي وروح ثقافته وتاريخه، وجماليته، فإنْ أضحى على صورته الجديدة، صار بالضرورة أن تمثُل به ذات البنية والروح في غير تغريب لهما. ربما هنا تكمن الإشكالية الخاصة بطبيعة اللوحة الحروفية العربية وأشكالها المتساوقة مع اتجاهات عدة.

في قلب منظومة الإشارات الدالة التي نوهت بها ماري تريز، يستقيم للعين والعقل أن يعملا سوياً لأجل تعزيز المعرفة الإنسانية، فالأخيرة بمثابة نتاجٌ مُحقق - ومنذ عهود سحيقة - فيما نُحِتَ على حجر أو حُفِر في عظام حيوان ميت أو كُتِبَ على قطعة من رق أو ورق بدائي. وهو الأمر عينه في وقتنا الراهن الذي يحوي الجديد ويحتفي بالمُستحدث. وبالنتيجة يبدو المسار في تقدمه حافلاً بتطور هذه العلاقة التي تجتمع فيها الرؤية والوعي واللسان والفن.

إنه شكل بدائيٌ للتمثيل الثقافي الذي يجمع بين ثقافة المرئي والمكتوب. إن لغات العالم القديم مثل الفرعونية، كانت تمتلك ما يتيح لها بالتميز شكلا ومضموناً، مثلما أتاحت اللاتينية بدورها، قدراً كبيراً من الاختلاف الذي أدى بها إلى طرق شتى في هجائيتها وفي معانيها التي تفرقت بين فرنسية وإنجليزية وإسبانية وبرتغالية والمانيةً وإيطالية، حتى وإنْ جُمِعَت كلها في ثوب واحد لشكل الحرف. ليتحدث اللسان العربي بلغة الضاد كما يُطلق عليها والتي أضحت لسان المسلم بعد نزول الوحي بكتاب الله، فيما بعد.

إذن، هل يكمن الإشكال في شكل الحرف ذاته أم في معناه ؟ بالقطع أنه يكمن في المعنى والدلالة الذي يشير إلى شيء مُحدّد أو كيان ذي سمات خاصة، وهو ما أنتج بالضرورة أيضا اختلافاً في النطق به. يبدو أن هذا التحديد به ما يعين على تصور قابل للاستيعاب والفهم، ونحن بصدد الفصل بين فعليِّ العين والعقل كلٌ على حده، بغض النظر عمن هو بينهما من تكامل نوعي فرضتها البنية الإنسانية والوعي باختلاف المرئيات وتشابهاتها.

هو الأمر عينه الذي يفصل بين المُتشابه في شكل انحناءات الحرف واستقامته، ويفصل أيضاً بين النقطة ومسارها بين الأعلى والأسفل، وبين سائر علامات الهجاء وتشكيل الأبجدية من تنوين وتسكين وإدغام وغيرها، فيما يختص بلغة الضاد، وهو الأمر ذاته الذي يجعل للفظة الواحدة معانى مُدرَكة وهامة ومتعددة أحياناً، تقف بحدود البلاغة والتأويل. لذلك ارتبط الشكل المرئي بدلالته في اللاوعي ربما قبل أن يغدو للوعي ذاته مهمة يتكيء عليها المرء في نسبه لظاهر الشيء إلى باطنه ومعناه.

قد يعنينا أيضاً ماهية هذا المعنى في الهوية، بما يمكن إضافته إلى عنوان الدراسة لتغدو المقاربة بين هويتين، هوية العين وهوية العقل بمثابة مقاربة تتأسس على تكامل وانسجام، تفضي إلى هوية المرء كفرد وجزء من كل، لتنتهي عند هوية الوطن ككل يتجمع من أجزاء. ولعل هذا يحدد لنا مساراً آخر، فهوية "عين الأنا" في مفردها سوف تأتي على غير "هوية الآخر" في مُفرده بالمثل، ما ينبيء عن حتمية الاختلاف في أدق التفاصيل وفي أكثرها تمايزاً، مثلما قد تعني أن هوية العقل في مفردها وجمعها بمثابة مرجعية تاريخية تنسحب على ما هو حضاري ومعرفي، أيضاً في أدق تفاصيل البحث الإنساني عن معنى وجوده ككائن مُتميز عن سائر كائنات الحياة. تبعاً للمنطق يندرج المنطق عينه كأقرب ما يكون لعملية حسابية تُؤسَس على علاقات ونتائج وإحداثيات مثلما تندرج الفلسفة بمشتقاتها التي تغور في دهاليز غير مرئية كي نراه، وفي آن تعطي للمرئي أبعاداً غير مُدرَكة بالعين الفسيولوجية كما وصّفتها أقلام كتب الطب والفيزياء.

لذلك أضحت الهوية بمثابة الشيء الذي لا نراه بأعيننا مُجسداً كونها تتحرك في مجال الرمز والكناية، أي بكل ما تسمح به بلاغة اللغة، وتأويل معنى الفعل، ثم لأنها إشارة إلى المادة

وليست هي المادة بذاتها ولكننا نحسها ونشعر بها كساء لنا، ككائنات لها حسابات مع الآخرين أقرب لحسابات المصارف، وإنْ اختلفت وتباينت في القيمة. إذن، وبشيء من التعقل تغدو الهوية فلسفة للجماعة، ربما ليست بحاجة إلى إعادة فلسفتها. غير أننا لم نزل نفلسفها طالما كانت على علاقة بما هو اجتماعي أو ثقافي أو فني أو اقتصادي أو ديني أو سياسي يختص بمصائر أمم، صغيرة كانت أم كبيرة، ومن بعد، بما هو في أقله شأناً فيما نتجمل به في خلافاتنا كي نتوصل إلى اتفاقات وحلول مشتركة تبعاً لمنطق الربح والخسارة. للهوية إذن بُعدٌ استراتيجي وأيدولوجي، يدخل في نطاقها كل ما يرسم بُعداً ثقافياً أو بُعداً فنياً.

حقيقة، ربما لسنا في مجال تنظير فلسفي لمعني اصطلاحي ما - فهو أمر يخرج عن نطاق قدرتنا - بقدر ما هو موقف يجعلنا نرى في الفلسفة معيناً لنا، أو نتخذ من المعنى الفلسفي وسيلة الى رؤية الجمالي الذي يرتكز على تفاعل هذه المعاني الاصطلاحية: العين والعقل والهوية واللغة. ولكن هل نحن حقاً نقصد اللغة بكل طموحها البنيوي والمعرفي، أم أنها وفقط بمثابة فضاء يؤدي إلى تفسير وتأويل ما هو نوعي مثل الفن التشكيلي؟ في النهاية سوف يستقيم الفن منفرداً باعتباره يتضمن لغاتٍ إبداعية نوعية، تحتمي بمضمونها وحياتها ومُكوِّنها سواء كانت شعراً أم نثراً أم موسيقى أم تشكيلاً أم تمثيلاً ينتمي للفنون الأدائية، غير أن هذه التصنيفات النوعية لا تفتأ تصنع علاقات بينية فيما بينها لتعتمد على وحدة الموضوع والإيقاع والاتزان وبنية الشكل وغيرها من مقومات العمل الفني. لنذكر إذن، أن " ثمة عبارة لاتينية تدلل على ولوج الحضارة الغربية إلى هذا المعترك الذي يسعى لإيجاد تواصل بين فروع الفنون الأدبية والمرئية، تقول " ما يسري في التصوير يسري في الشعر ". ومن طرف آخر هناك موازنات بين شتى ألوان الفنون أفضت إلى أن التصوير الزيتي والأدب يشتركان في أداء وظيفة جمالية واحدة ألا وهي التصوير، وهو الأمر الذي حدا بهم الى تفضيل حاسة البصر على الحواس الأخرى" [١١].

ربما تلك بديهية تنحسر عن قناعة راهنة، وربما نكتشف أيضاً أن ذهنية العقل تشاركها في مساحة هذا التفضيل. قد يفصل حدود هذه الفنون النوعية لغة الشكل التي هي بالنهاية تعتمد طُرقاً خاصة ووسائل منفردة إلى حدٍ بعيد، رغم ما يبدو على السطح من خطوط تواصل بينها. لذلك تظل لغة التصوير مختلفةً عن لغة الشعر عبر مفهومنا للتقنية والأداء، وجمالية الصورة الخاصة، ومن خلال استيعابنا للغة المرئي واللامرئي.

يأخذنا هذا كله إلى أن الحرف العربي وجمالية الخط، إنما كانت تعني في قديمها، اهتماماً بروح الكلمة في معناها وفي آن تعني بولع في التشكيل وجمالياته الخاصة. وهو ما يستحضره التنوع في إدراك لغة الشكل فِي الخط الكوفي والديواني والثلث وغيرها، وما أتت به من اشتقاقات أو تحويرات شكلية.

III

ثمة مدخل إذن يأخذنا إلى تفحص الأسباب المتوارية وراء اختيار الفنان العربي للحروفية كشكل فني أو أسلوبي غير مُتطرف وغير مُغالي في تعاليه، فهو مقروء أو مُنسحب من لغة المنطوق والمكتوب ليعيد تاريخه مُجدداً في ساحة المُلوّن أيضاً. فيُدرج في مِهاد واسعة وأرض جديدة لا تقصد ما يقصده المنطوق والمكتوب من دلالات وإشارات قد تنسحب على معنى مُحّدد، ولعله أحياناً يتوارى في ظلال الاستعارات والكنايات وغيرها من ألوان البلاغة والإبداع الأدبي.

تقول ماري تيرز [١٢] "حقاً لقد تغير مفهوم مقارنة الفنون عما سرى في العصور السالفة، حيث كان السعي لتأكيد العامل المشترك بين الفنون يهدف إلى تقييم قدرتها على المحاكاة. أما في العصر الراهن فيتم الربط بينهما على أساس تساوي الفنون بوصفها أنساق علامات، لا تتفوق إحداها في القدرة على محاكاة الواقع، ظاهرياً كان أم متسامياً، كما لا يُعد إحداها أقرب إلى الطبيعة، أو تغلب عليه الصنعة دون الفنون الأخرى ". فهل هي مقاربة في علاقة الآداب بالفنون؟ لا شك في ذلك، حيث النماذج الدالة كثيرة، ومُتاحة، ما يجعل اختيارنا للدادية نموذجاً سعى للحرف والشكل في آنٍ عبر قصيدة عبثية تعتمد التداعي الحر، فتُفتتَح نافذة للسريالية فيما بعد بذات النهج، ومعاً يؤرخا لحروفية غير معنية بالحرف أو معناه، قدر اهتمامها بلغة الشكل.

في نفس المسار يمكن لنا التعرف على بول كلي وبيكاسو وبراك كحروفيين لا يلجأون إلى الحرف لأجل الحرف ذاته، أو لأجل اللغة، فثمة حالة من التماس مع جمالية فنون الشرق الأدنى في كتاباته الخطية التي ترجع أصولها إلى الطبيعة في أشكالها المُرّمزة والمُختزلة. ومع ذلك لا يمكن القطع بأن هناك نية تترصدها فلسفة بعينها، ما يجعل طرح حروفية الغرب أمراً معنياً بجمالية كيلوجرافية بحتة، على علاقة بلغة الشكل التجريدي، وليس بهدف استلهام اللغة أو النص الأدبي وما شابه من تجليات تنتهج الكلمة. لذلك ففي النهاية تبقى كتابات التداعي الحر في النصوص الشعرية للدادية حالة عبثية مستقلة عن سياق الجوهر أو نسق الرؤية الذي أطلت منه حروفية إيزيدور إيزو وفيليبو مارينتيني وبول كلي وغيرهم. وربما يغدو التذكير بموقف كاندينسكي واكتشافه للجمالي المُجرّد في لوحته المقلوبة ما يعيد للذهن حيويته وللمُخيّلة توهجها، بغض النظر عما أسماه كاندينسكي بالضرورة الداخلية أو الروحانية في الفن، التي هي في واقع الأمر أكثر ارتباطاً بما هو وجداني في الموقف الإبداعي، وتداعياته التي تذهب باللوحة إلى كينونتها كقيمة إبداعية مستقلة عن فاعلها.

إذن، ما نود تسميته الآن هي تلك المسافة المُحفِّزة أو هذا الخيط اللامرئي بين العين والعقل، فإنْ كانت التجربة الغربية قد قدمت خطوتها الأولى في توظيفها للمرئي والمكتوب

معاً، عبر سياق يُقر بأن "الكتابة نشاط تشكيلي يتولد على سطح النص وباعتبارها بمثابة نقوش تصويرية لا تفرق بين قلم الكاتب أو ريشة المصور حتى أن الوسائط المستخدمة لا تغدو هدفاً منشوداً بل مادة قائمة لذاتها يمنحها الفنان الفرصة كي تطفو على السطح لتفصح عن جوهرها" [١٣]، كان لنا فرصة السؤال عن الغاية المُتوارية خلف هذا الشكل الجديد الذي فتح نافذة لحروفيتنا العربية، لنعيد توظيف العين والعقل بحسابات جد مختلفة. استناداً إلى أن هناك "فضاءً واختلافاً هائلاً بين الرغبة الواعية في تسجيل الفنان للمرئي، وبين تلك اللاواعية في تحقيق ما انطبع في نفسه، ما يعني أن ثمة قدرة للفنان على التهام العالم بعينيه" [١٢]. فغالباً ما تفاجئنا مثل هذه العين النهمة بجماليات شكلية تتناقض مع الساكن والراسخ.

ورغم أن المنطق لا يشير أو يؤكد على أن الجغرافية وحدها، قد يترتب عليها فصلٌ فيما هو بين المادية والروحية - وهي أمور خاصة بالإنسان - سوى ما يأتي في إطار تغليب طرف على طرف. غير أن البعض قد يذهب في رأيه إلى حد قصر الروحية على مجتمع الشرق لينسب في المقابل صورة مثالية لمادية الغرب المُتدله في تفاصيلها الحياتية. لذلك كان ما حدث في تجربة الاستشراق شيئاً على علاقة ما، بروحانية كاندينسكي وضرورته الباطنة التي أشاد بأهميتها، وفي آن كان به أيضاً صورة قريبة من سحر الشرق وروحانيته، ولعلها روحانية تعود إلى تاريخ قديم معٍ تأويلاته الفلسفية ومع اعتقاداته ودياناته المتواترة منذ زمن بعيد، ثم انتهاءً بالديانات السماوية المُنزَّلة. من ثم وقد توالت صورة التوحيد في ثلاثية الدين الإلهي، لتكتمل في صورتها وغايتها الكبرى في الإسلام، صار منطقياً أن يحمل الفن الإسلامي سمت هذا الدين ليعبر عنه في فلسفة ترى وجوب الاستمساك بالروحي قبل المادي في علاقة المرء بربه، ثم في علاقته بالمرئيات من حوله. وكأنما ما دفع كاندينسكي إلى التماس الروحي، إذن، هو حس مُستَبطن وخاص به، ولن يكون على علاقة مباشرة بما يحمل دين الإسلام.

غير أن الشواهد والأدلة تشير إلى حساسية العين وتوقد الذهن في التقاط المركَّبات القابلة لتجديد الروح. لذلك يمكن الزعم أن الاستشراق الفني حمل بادرة أولى، كانت مليئة بوَلَه يستند إلى المُتواتر في الأدب الشفاهي مثلما تجَسَّد في قصص وخيالات ألف ليلة وليلة. لتتبعها مبادرات تمثلت في الالتفات إلى جديد الشرق بدءاً من الانبهار بالضوء وانتهاءً باستلهام زخرفته ورقشه وخطوطه، رغم أن واقع التجربة لا يشير إلى جمالية الخط كأحد المعايير التي ترتب عليها أسر هؤلاء الفنانين المُستشرقين، أو هؤلاء الذين انطبع حسهم بالكتابة الصينية مثلما حدث مع بول كلي.

ومن ثم، فالغاية لدى الفنان التجريدي الغربي، هي التماس المُجرَّد البحت، الذي يضع نصب عينيه نفي التمثيل الصوري، وإلى استنباط تقنيات تتفق مع أشكال التعبير الجديدة،

وهو الأمر الذي "انتقل بالاهتمام من العالم المُمثل إلى عالم مستقل للوحة، إذ أن الموضوع قد فقد مكانته، أو نُظر إليه بمنظار جديد، فحُوِّر واختُزل وشوُه أحياناً، ثم استُبعد وعُزل تماماً أحياناً أخرى، ولعلها هي ذات النتيجة التي دفعت بالبعض إلى إعادة النظر في مجمل تاريخ الفن، بعدما وضع التجريد قطباً مقابلاً للصوري، ومناظراً له، ومقبولاً فناً، بعدما غدت الدلالة الداخلية للشكل هي المنتهى" (١٤).

ثمة تجريد قائم في الفنون الإسلامية، ينتمي للعقيدة بالأساس، يمكننا من طرح الخط العربي في معيتها، فنعترف به كشكل فني خاص ومُفارق، يتبنى "مبادىء اصطلاحية تنظم العلاقة القائمة بين الأشياء وتعيد صياغتها، انطلاقاً من مفاهيم جمالية لم يعد همها تمثيل العالم المرئي أو محاكاته، بل تفسيره والتعبير عنه بأشكال مجردة، فإنْ كان ثمة تناسق وتآلف فهو تعبير غير مباشر عن مفهوم الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة الكامنة خلف الأشياء وظواهرها، مما يفقد الخط قيمه الذاتية، من حيث هو عنصر هندسي، ليتحول إلى جزء مكون في التأليف العام المعقد والمضلل للعين، بغيته الوصول إلى روحانية صوفية لا حدود لها تعبر فيما تعبر عن وحدانية الله الكامنة خلف تنوع العالم اللامحدود" (١٦).

هل ثمة فوارق في منطلقات التجريد بين شرق وغرب؟ ربما يحيلنا هذا السؤال ثانية إلى كاندينسكي والضرورة الباطنة. غير أننا لن نزعم بتوحد الانطلاقتين حول مصدر عقلي أو مصدر روحي واحد، ومن ثم يتأسس هذا الرأي على بنية العلاقة بين العين والعقل. بالأحرى تحمل الحضارات سماتها المميزة التي يتعايش معها المرء، كونها قارة في وجدانه وفي عقله، ما يعني أن ظهور نزعة التجريد لدى الفنان الغربي ستظل حالة خاصة، بتكوينه العقلي وبنيته الروحية، لتضعه بإزاء اكتشاف جمالي من صنعه هو، وبما يتسق مع عقليته التجريبية العلمية المُتطلعة. في المقابل ستبدو لنا الحروفية العربية مفاجأة، بمقياس إعادة اكتشاف الذات، حتى أننا سوف نراها في نطاق القراءة المُنتحلة للآخر أو المُحالة عليه، وهو الأمر الذي ينال منها بشكل ما، طالما ارتهنت إعادة اكتشاف الذات بحلول الآخر بقلب التجربة الفنية العربية. ما يعني أن ما تختزنه ذاكرة الحروفي العربي من محيطه المرئي، لهو مليء بتضاعيف هذه الخطوط التي زيّنت كل من المسجد والمنزل والمخطوطة والمنمنمة وغيرها، وما أكثر الآثار التي تؤكد - تاريخياً- علىً هذا الامتلاء والزخم. عندئذ قد يصبح اكتشاف الحروفي العربي للآخر، غير نقي، كونه يستلهم تجريداته، أو بالأحرى يُمصرها لصالحه، وكأنما يضع ذاته وهويته في قالب من صنع التجريد الغربي وليس من صنعه هو. لعلنا لن نذهب إلى أبعد من هذا، كوننا نطبع تجربة الفنان بمدى صدقه في الموقف الإبداعي، ما يعني أن حروفية الآخر كانت مُفتتحاً للعبور ونافذة كي يطل منها الحروفي العربي، فيعيد اكتشاف ما حوله، عبر التأمل ومن خلال مزيد من التجريب.

من طرف آخر، قد يجوز لنا أن نستعير سؤالاً لشربل داغر، لعلنا نستدل عندئذ على إجابة لأسئلة سابقة: ما الذي يجمع بين الكشف العرفاني والصياغة اللونية؟ بنص شربل داغر، "هذا هو السؤال الأساسي الذي يجيب عليه آل سعيد في تجربته التشكيلية. إن الوقوف أمام هذه التجربة هو المدخل الطبيعي إلى الحروفية " (١٧).

إذن فكأنما جوهر التجربة مُعلَّق على حدود هذا الكشف العرفاني بالأساس قبل أن يكون مُتعلقاً بمحاكاة الآخر في تجريداته، أي ابتغاء جمالية شكلية، لم تكن ترتجي ما هو مُتعلق بالوجد أو التصوف. فهل يمكن لنا أن نضع مقياساً لتجربة الحروفيين العرب من خلال رؤية شاكر حسن آل سعيد في تجربته الفنية، وتنظيره لها عبر نزوع شخصي باتجاه التصوف؟ أم أننا سوف ننحي جانباً مسعاه عن الوجد والكشف والروحانية، لنعلق أملاً على هوية الجمالي الخاص بالفنان العربي؟ ثم هل يمكن تفريغ هذه الهوية من أية متعلقات فيما ننسبه إلى قصدية آل سعيد؟

ففي تفسيره لعلاقة العرفاني بلوحته الحروفية، يضع شاكر حسن آل سعيد ما يُؤسس حالة خاصة، ربما يصعب تكرارها، إذ أنه قد وجد في التصوف ما يحفزه على الرسم، وبتعبيره، "كي يكشف عن الحقيقة بشتى أبعادها، يريد الفنان- بداخله- الآن، اتخاذ وجهة نظر جديدة إنسانية حقة تمنحه وجوده، كظاهرة حياتية كونية أكثر منها ظاهرة إنسانية إنسانية" (١٨). غير أن شربل داغر يسوق لنا نموذجاً قريب الصلة بصوفية شاكر آل سعيد، فالعراقي جميل حمودي يؤكد على أن "اللحظة التي وثبت فيها إلى ذهنه فكرة استيحاء الحرف العربي في العمل الفني كانت بمثابة ابتهال وصلوات لنفسه التي أفزعها الفراغ الذي ملأ الحياة الأوربية، ومن ثم كان تمسكه بالقيم الروحية التي تؤكد على أصالة الروابط الحضارية والثقافية لوجوده، مُمثلاً في الحرف العربي- وبنص حديثه - لم أرَ أشرف وأقدس من الحرف العربي ينبوعاً آتي إليه لشبع عطشي للتعبير والإبداع، ملتصقاً بكل كياني بتاريخية بلادي ومؤدياً في مجال الابتكار الحديث ما يطمح إليه أي فنان معاصر" (١٩).

إذن، هل هو تبدّلٌ شخصي في قناعات وعقائد دينية، ما يجعلنا نردد بأهمية العقل، والوجدان معاً؟ ربما، غير أننا سوف ننفي القياس على تجربة آل سعيد، فيما هو خاص بتصوف المرء، وهو الأمر عينه الذي يتردد في ثنايا حديث حمودي وُضع في مأزق التناقض بين مادية الغرب وروحية الشرق، عبر بحثٍ في اكتشاف الذات. ذلك لكوْن القياس عليهما سوف يفرغ جوهر تجارب كثيرة للحروفيين العرب من حقيقتها، بعدما تعلق الأمر عندهم بالجمالي فقط، الذي شكلَّ ركناً أساسياً في تعاطي لغة الحرف العربي ورؤيته كقيمة تشكيلية تجريدية تستجيب إلى نزعة في محاكاة الآخر كما صدَّق عليها كمال بلاطة وآخرون، وإنْ ناقضتها نزعة النبش في ذاكرة منسية، لأجل التواءم مع مقولات التراث والمعاصرة.

ولعل الأسئلة السابقة لم تزل تدور في فلك ما تقوم به العين وما يقننه ويقيسه العقل، إلا أن هذا العمل وذاك القياس سيظلان يعانيان من نقص ما، وبدوره سوف يتحدد هذا النقص في طبيعة وجدان المرء الفنان، ليؤدي ما هو مطروح في عنوان البحث إلى أبعاد التجربة الفنية، حينما تقود عين شاكر حسن آل سعيد، إلى مرفأ مُغاير، فتذهب به إلى بواطن العرفاني وإحساسه بالمُتكشَّف. وهو عينه ما يؤدي بمديحة عمر إلى تجريب خيالاتها في حروفية عربية أتتها في مُصادفة تاريخية، وهو ثالثاً ما أدى إلى اجتماع المُتناثر ما بين بلاد الرافدين إلى بلاد المغرب العربي، حول ضرورة الحرف، كأداة ووسيلة وتجربة عيانية، سوف تُحيل إلى هوية خاصة، تشيَّع لها البعض ونفر منها آخرون.

لا يمكن إنكار أن في الحروفية العربية نتائج فنية جديرة بالاهتمام، بما يمكن الزعم معها، بتأصيل فعل فني عربي خالص إلى حدٍ ما، إذ أننا عندئذ لن نُعوِّل على الأسلوبية، كحالة مُفردة أو جماعية، بقدر التسلل إلى نبض العمل الفني ذاته، قياساً على مدى صدق صاحبه واقترابه من تحقيق رؤيته، بغض النظر عن عدم ولوجنا إلى ساحة التصوف أو العلمانية لأجل الإثبات أو النفي. بقلب هذا تقف تجربة شاكر آل سعيد في خصوصيتها، ورؤية تجربة التونسي نجا المهداوي، والمغربي محمد شبعه. إلا بعض الأقلام تذهب إلى فصل الرافد عن المصب، عبر نقد لا يرى سوى جمالية الشكل، في المقابل تأخذ أقلاماً أخرى في ربط المعتقد والحس الديني بطبيعة الأثر الفني، وتلك حقيقة برأينا، طالما أطلت الفلسفة وعلم النفس وما سبق من حديث الجمالية وروح الشكل.

على أن ما ينبغي طرحه الآن يتمثل في هذا السؤال: من هو الرائد الأول إذن؟ وبرأينا هو انتحال مشروع لشربل داغر، كوننا نعيد ذات السؤال الذي ربما طرحه على نفسه وهو يبحث في تاريخ الحروفية العربية عن رائدها الأول، ليكتشف أن "كلهم رواد بكيفية ما، وسباقون في هذا المجال، ذلك أن انطلاق الحروفية لم يتحقق في مرحلته الأولى في مجموعة فنية اتبعت طريق رائد معلم، وتأثرت به. بالأحرى، لا علاقة لحمودي بعمر، أو وقيع الله بسعيد أ. عقل! إذ أن هذا لم يقتد بذاك!" [٢٠].

إنه بشيء من التفصيل يشير في مواضع متفرقة من كتابه " الحروفية العربية - فن وهوية " إلى تواتر المشهد يمنة ويسرى، فكلٍ من العراقيين جميل حمودي ومديحة عمر، واللبنانيين سعيد أ. عقل ووجيه نحله وسلوى رضٍوى شقير ثم السودانيين عثمان وقيع الله وأحمد شبرين وإبراهيم الصلحي، لا يني يعطي شهادة بريادته في عمل مُنجز في الحروفية. ومن ثم فقد شهدت واشنطن وباريس وغيرها من المدن المتوهجة بالجديد، مغامرات هؤلاء الفنانين الشباب في تواريخ لعلها تتقارب زمنياً، وفي آنٍ تتقارب مع انطلاقة حروفية الغرب. غير أن وقوعه على هذا التضارب لم يمنع ميله إلى الاعتقاد بريادة مديحة عمر، بما يحدده في العام ١٩٤٦،

استناداً إلى شهادتها الذاتية في أوراقها المُرتَّبة حسبما يصفها[٢١]. وتأسيساً على راويتها، فكأنما كان صك الغفران بالنسبة لها مُمثلاً في استطلاع رأي أستاذ الفن العربي - الإسلامي ريشار ايتنغهاوزن، بعدما عرضت عليه بعض تجاربها الحروفية الأولى، وقد كانت تتبين فيها تطور الحرف، أو تستكنه إمكاناته التشكيلية وقيمه الجمالية. يستوقفنا في رأي ايتنغهاوزن عدم درايته بأن سنوات سابقة على هذا اللقاء قد شهدت ميلاد الحروفية كأسلوب فني جديد، ما يقلل من قوله "تابعي وفق هذه الوجهة، إنها فكرتك، لم يسبقك إليها أحد من قبل"[٢٢]. فإنْ نحن أنصفناه كان إنصافاً يعود إلى أحقية الريادة لمديحة عمر كفنانة عربية، رغماً عن ظننا في استقلالية عينها عمن يجول بمجال الغرب آنذاك.

إذن، فتاريخ الحروفية العربية تبعاً للاعتقاد السابق يتحدد في العام ١٩٤٦ على أيدى مديحة عمر، وهو تاريخ وانتساب يُعدده غير مرجع عربي، عبر إحالات ناقلة، وغير مُستوثَقة، وهو ما أوجد التباساً في انتسابات أخرى. غير أنه في كافة الأحوال لا يمكن إنكار أن الحروفية في معناها وشكلها الفني المرتبط بلوحة المسند إنما يرجع نسبها إلى التجربة الغربية والتي يُدرجها محمود أمهز في كتابه "التيارات الفنية المعاصرة " في تاريخ سابق على بدايات مديحة عمر بسنوات قليلة. حيث يشير إلى بيان مجلة الجماعة بعنوان الديكتاتورية الحروفية، والذي قُرأ أثناء التظاهرة الحروفية الثانية سنة ١٩٤٧، في وقت كانت المعارض الجماعية لممثلي هذه الحركة قد أسهمت في اعتراف الوسط الفني بها. حتى أن خُصص لها جناح مستقل في بينالي باريس الرابع العام ١٩٦٥" [٢٣].

ولن يكون الهدف هو الانتقاص من أحد هؤلاء الفنانين العرب أو من ريادته، أن نطرح سؤالاً هاماً ليس فيما يتعلق بالريادة - فهي برأينا غير ذات قيمة إلى حدٍ ما، مُقارنة بالأثر الفني نفسه، وقيمه الجمالية المُحقَّقة فيه، ثم مدى صدق المرء مع ذاته - بل فيما يتعلق بالمتواري خلف هذه البدايات الرائدة وما يتعلق - بالضرورة - بحساسية العين والعقل: فهل كان هذا الاتفاق بين المتباعدين جغرافياً وفكرياً مبعثه العين أم كان مبعثه العقل؟ بالأحرى هل هو ثمة توافق جوهره لغة الشكل الجديد في الغرب وجاذبيتها؟ أم أنه توافق بُغيته وهدفه يتحددان في بحث عن هوية وجمالية عربية، أطلت من ثياب الآخر فجأة، فاتسعت عين المحدقين بها؟

يأخذنا هذا إلى تنظيرات بعض الفنانين الحروفيين، فرادى وجماعات مثلما حدث في هذه الجماعة، ولعلنا نلمس الإجابة هناك دون إدعاء باستخلاصها من باطن العمل الفني ذاته. بنص شاكر حسن آل سعيد" بالنسبة لنا كمُستلهمِين للحرف في الفن فإن موقفنا سيعتمد على إدراك هوية التراث العربي الراهن الذي نضعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرها الحضارية والفكرية وهو الحرف العربي. إذن فإن الدور الذي سنلعبه هو وضع اللبنات الأولى

لمدرسة معاصرة في الفن تعتمد على استلهام الحرف"[٢٢]. وحينما نعاين البعد الواحد بنظر آل سعيد سيغدو مُعادلاً للفكرة التي يُقصد بها اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط كقيمة شكلية صرف. وهي انطلاقة مصدرها التجريد الذي في حقيقته ينتقل بنا إلى جوهر الدين الاسلامي وطبيعة فنونه كافة والخط منها خاصة، ما يضعنا على طاولة التأمل بعض الوقت، مُستبصرين بعين النقد حجم المُنجز في حينه، وقد أخذ الخطاط والرسام بناصية الحرف دون تفرقة. تثبت التجربة أن خطاطيناً أبدعوا ومثلهم رسامون، ما جعل المذاق مُتعدداً، والتجارب متنوعة، وهو تمهيد قابل لتأجيل النبش فيه إلى حين.

إن" الأبجدية العربية عبارة عن خط مستقيم وقوس. بحسب رؤية شربل داغر، وهو الذي يتساءل: ألا نجد في هاتين الوحدتين أساس الخط العربي في خطوطه ذات الزوايا الهندسية أو الدائرية أو الدائرية المائلة والمنسابة، وأساس الزخرفة العربية مع الدائرة والمربع، وأساس المعمار العربي مع القوس والرمي؟" [٢٤]. من طرف آخر، فإن كان ما يختص بالحرف العربي زمانياً ومكانياً مثلما يعدده بلند الحيدري، في موقف المُنصف لتاريخ الحروفية البعيد، كان لنا أن نستنتج منه حاضراً متردداً بين رحى التجديد في الشكل الكليوجرافي للخط وبين استلهامه ووضعه في بنية تجريدية تتبع نسق الغرب رؤية وتقنية بالأساس أو التنويع على شكل قديم يأخذ من النوعي فيه، مثل الكوفي والثلث والفارسي أحياناً. بنصه يقول الحيدري [٢٢] "فإذا كانت الكوفة قد اعتمدت الخط الكوفي وأولته من رعايتها له ما عُد سبباً لانتسابه إليها، فإن مثل هذا الأمر لم يبق مُقتصراً على الكوفة، فقد أصبح بدْعة كل قطر من العالم الإسلامي. فيوم أن عرفته إيران كان لنا منه الخط الفارسي مُتمثلاً بروائع لا تُجاري، ويوم أن استقر في تركيا جندت له من يبدعون فيه وحسبك ما من ذلك - كما يقول بلند الحيدري- ما كان لهم من جهد إبداعي في الديواني والطغرائيات، وحين شد الرحال إلى المغرب العربي اشتقوا له من الكوفي القديم ضروباً لا تنتظمها قواعد، وإذا ما صار إلى الهند ابتكرت لنا كوفياً هندياً، ويوم أن مر بالصين أكسبته من جمال خطوطها ورهافة فرشاتها ما أغنت رحلة هذا الخط، إضافة إلى ذلك ما يبدو من أثر زخارف الأمويين وغنى العباسيين وما أفاده من تأثيرت ساسانية وفاطمية ومغولية ومملوكية وسلجوقية، مما فجر في هذا الخط قوة إبداعية لا نظير لها فاستقام فناً متكاملاً ما بين القرنين العاشر والثالث عشر".

إذن فهو يحيلنا ليس إلى خارطة جغرافية للمكان فقط، بقدر إحالتنا إلى الإحساس الجمالي المتدفق في قديم هذا الخط العربي. بالنتيجة، تؤدي بنا تلك الإحالة إلى موقف تاريخي مُقارَن يأتسس عبر تماسه مع سؤال داغر حول الوحدة العضوية التي شملت كلٌ من الخط والبناء المعماري أو ارتباط الأول بالسهم والقوس، ما جعل منه نبتاً صحيحاً لبيئته ومتجانساً معها. ثم أنه يتماس أيضاً مع طرحنا السابق في نقطة مركزية، تتموضع في طبيعة

الرؤية التي تتفاوت بين الشرق والغرب، وهي من جعلت للثاني شكلاً رائداً وسباقاً في دخوله للجديد. غير أن التنوع في جغرافية الخط، ستظل بدرجة ما، شكلاً من أشكال التنميط في الكاليوجرافي الموروث، كما أنها لن تحقق طموحها الفني سوى في ارتباطها بذهنية تأخذ بها صوب حلول أكثر جرأة في التعبير عن ذاتية الفنان العربي وشخصيته الراهنة(*).

لهذا، يصبح أمراً عسيراً على من يستعيد ذاكرته من خلال ذاكرة تورات بتواري فصولها المعرفية والثقافية والجغرافية، وربما هو ما دفع باللبناني سعيد أ. عقيل إلى التحول عن الحرف ولعبته ذات الصيغة التجريدية الأوروبية، إذ أن إمكانات استخدام الحرف لن توفر له أبعد مما توفر للفنانين الأوروبيين في هذا المجال، وأن كل جهد فيه، تبعاً لرأيه، هو انتصار لشكلياته، وبذلك يتدنى عملنا فيه عما كان للفنان الإسلامي والعربي الذي سبقنا إليه وأدركه في صميم واقعه اللغوي والزخرفي والاجتماعي والروحي"[٢٣].

بالأحرى، لعلنا ننتهي إلى نتيجة بها قدر من الإدانة. فالعين العربية ستظل في حاجة إلى من يرشدها لموضع قدمها التالي، وكأنما حالت قرون أهل الكهف لفترات انحطاط الحضارة العربية، بين الفنان العربي وبين امتلاكه زمام الرؤية. لذلك فما نعينه بالرؤية ليس حصراً فيما يقع على شبكية العين، كونه - وقد انطبع معكوساً - قطع نصف المسافة كي يتحقق، ويُدرَك عقلياً، أو يُصاغ فنياً، حتى أن طال محتوى الرؤية، هذا العقل المُكَّون الذي يعتمد على وجود الآخر في مجاله دائماً.

إن وجود الآخر في ذات المجال هو بمثابة اكتشاف مُبكِّر لسعيد عقيل، وربما أدركه في اكتشافه آخرون كي تنتهي تجربتهم عن نقطة مُبكِّرة نسبياً في مسار الحروفية مثلما حدث عند شاكر حسن آل سعيد ويوسف أحمد وعلي حسن. من موقف مُفارق يتأكد أن بجوهر الحرف إمكانات مخبوءة، وظلال مُخيّلة لم تُبارح مكانها، بل أنها تتعاطف مع هذا المخزون والمخبوء، لذلك تواصلت الحروفية في لغات ورؤى ونجا المهداوي وضياء العزاوي وبن بيلا وحسن المسعودي ومحمد المليحي ويوسف سيده وكمال بلاطه وسامي برهان وحامد عبدالله ورافع الناصري وأحمد مصطفى وصلاح طاهر وغيرهم. لكل منطلقه ومبتغاه الذي يذهب باتجاهه مُجرِّباً، ومُنفتحاً يمازج ما بين استحضار هويته في حضن عمله الفني وما بين إبقائه على خيط مشدود مع تجريدية الغرب، وكأنما هو قدرٌ أن يظل الآخر حاضراً بقلب الحضن. في الموقف الأخير، وإذ استتب الواقع بأرض الحروفية التي تقلصت رقعتها رويداً رويداً، ينقلنا هذا الواقع وتلك الأرضية الى سؤال عن هوية النتائج ليس عبر عقود ثلاثة أو أربعة من الزمن، بل فيما تلا من تواتر المشهد الفني عالمياً.

IV

في العام ١٩٢٦ أعطى آبل جانس توصيفاً مثالياً يتسق مع معطيات الحاضر آنذاك، حينما ردَّد أننا نعيش عصر الصورة، وأتبعه فيلسوف الحداثة، الفرنسي رولان بارت، بعد عدة حقب، بوصفٍ لكامل المشهد الراهن فقال: إنها حضارة الصورة. في كلا التوصيفين تكثيف للمعطيات التي أكدت في تنوعها على طغيان الميديا وسيطرة المعلوماتية، حتى أضحى اجتماعهما بمثابة طفرة غير مسبوقة، وقفزة أثبتت هيمنتها وسيطرتها واستقلالها، وكثافتها التي أضحت تشبه إمبراطورية النظرة المحدقة حسب تعبير لغة فوكو، أو عالم المحاكاة والصور المحاكية، والصور التي تحاكي الصور، وتحاكي نفسها، إذا استخدمنا لغة بودريار" [٢٥].

إن هذا الاختزال لواقع الحياة الراهنة، بمثابة تمهيد لاستكمال مبحث هذه الدراسة، إذ أنه لا يمكن لنا ونحن نتحدث عن مثنوية العين والعقل في ارتباطهما بالفن، أن نتغافل عن بهاء الصورة الجديدة له، وطيشها ونزقها، بل وفلسفتها التي راحت تُنحي الهويات الاجتماعية والثقافية جانباً لأجل تسييد فكرة الاحتواء والهيمنة التي أُختزلت خلال العقدين الأخيرين في مصطلح العولمة. بل أننا سوف نرى الجسد ذاته متشظياً ومراقباً، ومندمجاً في آنٍ في قلب الاستعراض، ما يجعل لعينه حساسية مغايرة ولعقله تركيباً لا يأخذ بالثابت ولا يعتّرف به، وحينما يكون الحديث عن الجسد فلا تفرقة بين المنتمي لشرق أو لغرب، إذ أن مساحات الاختزال صارت تملك ما يشبه قانون الطوارىء الذي ينسحب على الجميع. إذن، فكأنما في فكرة الاختزال، طرحٌ للكون بشتى أممه كحالة مُفارقة ترى بعين واحدة، وسيلتها الميديا والتكنولوجيا الحديثة، بغض النظر عن طبيعة تسييس هذه الوسيلة لصالح الأمم الكبرى، فإنْ بدا منطلق العولمة اقتصادي بالأساس، إلا أنه يحمل بجرابه نوع من الاحتواء الاجتماعي والسياسي والديني، وما يترتب عليه من احتواء ثقافيٍّ وفنيٍّ.

يعني هذا أن هناك خطين متوازيين، يأخذ أولهما بحديث الهوية الثقافية والتاريخية، وضرورتها، ويتجه الثاني إلى الاندماج المتأرجح بين قطبين. ومن ثم ففي قلب هذا كله يصير حديث الهوية مُؤدلجاً ومُسيساً حتى أن غدت الفنون عينها مُساقة في أنساق ومسارات مرسومة بعناية، فلا مجال للمفر من حالات الاندماج أو الدخول طواعية إلى ساحة تختزل الأشكال والمعارف والثقافات والقيم والهويات والفنون لصالح فكرة فريدة لا تمنح نفسها لأحد، لأنها لن تضيء للآخرين.

لقد تمثل هذا عبر الاهتمام المتحفي بمن تتفق معه شروط النجومية التي تتشابه في مقوماتها مع صناعة النجم الهوليودي، وهي صناعة تتكامل بقاعات العروض الدولية الرسمية وغير الرسمية، ثم بصالات المزادات الفنية التي ذهبت بعيداً في تُسيِّس العمل الفني، بل واستنساخ قيمته الفنية لصالح اقتصاد الهيمنة، في مشروعية أكثر تزلفاً لسطوة المال.

ثم بأقلام النقد التي تُستَّكتَب بعناية من يصنع نجم المستقبل، ثم بطريقة منح الجوائز الفنية التي تُحدد الأنساق والمسارات وتضع الشروط والمواصفات. تؤدي جملة هذه المسارات إلى نفق وحيد يجب عبوره، رغم الحديث عن الهويات الخاصة وضرورتها.

حينئذ، يجب أن نسأل عن نصيبنا من حجم هذه الزخم، وعن حجم دورنا في المشهد الفني بعامة، وما إنْ كان مُتسقاً مع هويتنا أن نتعاطى فكر الجديد في حياة الصورة. منذ أعوام ليست بعيدة قال البعض بممات الصورة، انطلاقاً من قناعة بموت فاعلها المبدع، لأجل تسييد فن الفكرة واستحواذ الميديا وطرائق التعبير ما بعد الحداثية، على عين المشاهد وعقله معاً. والواقع أن موت الصورة إنما هو تصور مجازي، طالما أن هناك من يبدع، ليأتي موت الفاعل كإشارة إلى تلاشي تأثيره أو اضمحلال وجوده. إن الصورة الراهنة معنية بتأصيل فلسفة المجتمع في علاقة تبادلية لا تطرح سوى ما أسميناه بلسان الفلاسفة الحداثيين، مجتمع المراقبة والاستعراض والزائل والعابر، وفي كل سوف تغدو الهوية ذاتها عابرة وغير مستقرة. فإن كانت الحروفية "هي فن إعادة النظر بالأساس، بالذات كما بالآخر، بالفنون الغربية كما بالفنون العربية- الإسلامية، ما جعل منها شكلاً من عودة الوعي، كونها أضحت بمثابة بحث تشكيلي يندرج في سياق تاريخي، فني عربي كانت تتبلور في تجارب وطنية تأسيسية"[٢٦]. سوف نتساءل مرة أخرى: هل لازالت للحروفية بقية من زمن في عصر الصورة وحضارتها؟ لا شك في أهمية هذا السؤال، إذ أن تاريخ الأسلوب الفني مُعلق بممارسته، وبقدر تحققه في الأثر الفني ذاته، فإنْ هو انتُسب من طرفه الأول إلى أفراد، صار تاريخه مُحققاً من طرف آخر بمدى فاعليته وحجم تعبيره عن زمنه.

إن كثيرين من مُبدعي الصورة الحروفية في إطارها النوعي يجاهدون مُجاهدة من يدفع بالنفس الأخير. غير أنه يجب علينا أن نضع الحقائق موضع تعيّنها من الواقع، فالواقع لا يفتأ يشير إلى اختزالات في عدد الفنانين المُمارسين للحروفية العربية، وهو الأمر الذي يتطلب شجاعة في مواجهة الطغيان الآتي من الصورة الجديدة. وإن ظلت الشجاعة مُمثلة في صيرورة المُمارسة إلا أنها سوف تتطلب في الوقت ذاته عيناً أكثر حساسية وعقلاً أبعد في تكييفه مع الصورة الراهنة ولطبيعتها النزقة. بالقطع تكمن هنا جوهر الإشكالية، ولعلها تبحث عن حلول. وكما قالت ورقة التقديم لهذه الندوة، لن يكون من الذكاء في شيء، أن نتوقف وبشكل نهائي أمام تراث لم يعُد حياً في الفكر والوجدان، بقدر مشاغباته بما كان يملك في زمن مضى. ولن يكون من الذكاء أيضاً التطلع صوب الشمال وتبجيله أو التولّه بمنجزه الجمالي كمُعطى وحيد لا يمكن تجاهله، أو عبوره إلى محطات ذي مسارات لا تعترف بنفس الاتجاه. ليبقى لنا السؤال الأخير: هل حقاً هو بحث عن الهوية ما يجعلنا نطرح الأوراق وننبش ونستبصر ونستشرف الآتي؟ يؤكد هذه الحالة قدر المُتشابه في الإبداع الفني شرقاً وغرباً، بما

لا يمكن لنا تأسيس حالة متفردة ومتميزة. ربما لذلك كان سؤالنا عن حتمية الاستمساك بالأصالة والتراث، وضرورة وجود البعد الشخصي كقيمة فاعلة في تحديد الهوية وليس في تحييدها، ونحن بإزاء الحديث عن الحروفية العربية.

برأينا، أنه هو الهدف الذي يجب ألا نغفل عنه وألا نبتعد عن طرائق تحقيقه في فنوننا، بغض النظر عن موقع الحروفية من هذا التحقق. فإنْ كان حديثنا عن الحروفية تطلعاً لمستقبلها، ظل هذا المستقبل بيد من يمارسها باعتباره خياره الفردي الذي يجب أن يدعمه.

الهوامش

١ - ج. هيو سلفرمان: نصيات " بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية" ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٢، مواضع متفرقة من ص ٢٣٨ إلى ص ٢٤٢. كما يمكن الرجوع إلى موريس ميرلوبونتي في كتابه "المرئي واللامرئي" ترجمة د. سعاد محمد خضر ومراجعة الأب نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٧.

٢ - جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ترجمة د. علي أسعد، دار الحوار، سوريه، ٢٠٠٣، ص١٧.

٣ - ج. هيو سلفرمان: مرجع سابق، ص ٢٤٠. يذهب ميرلوبونتي إلى التأكيد على أن التكامل بين الحاس والمحسوس يقوم على أساس أن الإدراك يتم بواسطة جسمي وفي جسمي، ما يعني أن جسمي هو من يدرك الأشياء، ومن ثم أصبحت إطلالتي على العالم المرئي بوصفي جزء منه، وهو الأمر الذي يجعل من تحول الطبيعة تحول مرتبط بجسمي، وبفض هذه الحركة الدائرية يمكن للفنان أن يتعرف على الأشياء، بل أن هدفه يظل متجهاً نحو تصوير الأشياء ذاتها وليس سطحها. في قلب هذا يقع عمل العين في ارتباط الشيء بمعناه، وهو ارتباط يرتد من طرف آخر إلى اللغة التي نمارسها ونبدع بها حياتنا. راجع ج. هيو سلفرمان.

٤ - د. شاكر عبد الحميد: عصر الصورة " السلبيات والإيجابيات"، سلسلة كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣١١ ، يناير ٢٠٠٥ ، ص ١٠٤.

٥ - د. شربل داغر: "الحيز التشكيلي في الفن العربي الإسلامي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، السنة السادسة، العدد ٧٠-٧١، يوليو- أغسطس ١٩٩٠، ص٣٤.

٦ - د. شربل داغر: مرجع سابق، ص ص ٣٣ - ٣٤ " بتصرف".

٧ - محمد عابد الجابري: أزمة ثقافة أم ازمة عقل؟، فصول "مجلة النقد الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/ مايو، ١٩٨٤، ص ١٠٨.

٨ - اتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة د. ميشال عاصي، منشورات عويدات - باريس - لبنان ، ط ٢، ١٩٨٢، ص ص ١٠- ١١ .

٩ - د. ماري تريز عبد المسيح:التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠١، ص ١٦.

١٠ - د. ماري تريز عبد المسيح: مرجع سابق، ص ١٦.

١١ - د. ماري تريز عبد المسيح: مرجع سابق، ص ٣٩.

١٢ - د. ماري تريز عبد المسيح: مرجع سابق، ص ٢٧.

١٣ - د. موليم العروسي: من الرسم إلى فلسفة الفن، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، المملكة المغربية، العدد ٧١/٧٠ ، يوليو / أغسطس ١٩٩٠، ص ١٨.

١٤ - د. محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص

١٥ - د. محمود أمهز: مرجع سابق، ص ص ٢١٦ - ٢١٨، " مواضع متفرقة ".

١٦ - د. شربل داغر: الحروفية العربية " فن وهوية"، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٠، ص ٧٥.

١٧ - د. شربل داغر: مرجع سابق، ص ٧٦.

١٨ - د. شربل داغر: مرجع سابق، ص ٢٠.

١٩ - - د. شربل داغر: مرجع سابق، ص ص ٢٨ - ٢٩ " بتصرف".

٢٠ - - د. شربل داغر: مرجع سابق، ص ٢٤.

٢١ - راجع شربل داغر: مرجع سابق، ص ٢٦.

٢٢ - د. محمود أمهز : مرجع سابق، ص ٣٨١.

٢٣ - د. شربل داغر: مرجع سابق، ص ١٤٣.

٢٤ -د. شربل داغر: الفنان التصويري نجا المهداوي، مجلة فكر وفن، انترناسيونيز، العدد ٤١، ١٩٨٥، ص

(*) في هذا المقام ينبغي التنويه إلى تجربة المصري صلاح طاهر، وقد امتدت على مدار سنوات طويلة، لتنحصر في صياغة لفظ الجلالة " الله" فيما تعدى الخمسمائة لوحة، فإن عبر هذا العدد عن شكل من أشكال الصوفية في تقارب مع شاكر حسن آل سعيد، إلا أنه سوف يبدو مستغرباً حلول الفنان في دائرة وحيدة يمكن تفسيرها على نحو ينال من تجربته.

٢٥ - بلند الحيدري: الحرف العربي في الفن التشكيلي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، المملكة المغربية، العدد ٧١/٧٠، يوليو / أغسطس ١٩٩٠، ص٢٥.

٢٦ - د. شاكر عبد الحميد: مرجع سابق، ص ٩.

مستويات توظيف الإرث العربي الإسلامي
في بعض التجارب التشكيلية العربية المعاصرة

الفنانان التونسيّان سمير التريكي ولطفي الأرناؤوط نموذجان

أ. د/ فاتح بن عامر

يُعد الفنانان التونسيان سمير التريكي ولطفي الأرناؤوط من الفنانين القلائل الذين واظبوا على توظيف المعطيات الجمالية للفنون العربيّة الإسلامية في منهجين مختلفين وبمقاربتين بقدر ما تبدوان للناظر متقاربة أو متقاطعة تعكس اختلافات جوهرية في التعاطي مع المعطيات الجمالية والصيغ الأسلوبية للفنون العربية الإسلامية وكذلك للموروث الجمالي المحلي. فقد تعامل سمير التريكي مع أشكال المربعات وسداسيات وثمانيات الأضلاع والمضلعات عموماً في حين واظب لطفي الأرناؤوط على استغلال الطبق النجمي المتوفر في الزخرفة العربية الإسلامية بكثرة. وسوف نحاول ومن خلال هذه المداخلة التطرق إلى المنهجين وتوضيح سبلهما ومواطن الإبداع والتجديد والابتكار فيهما، علنّا نقدم بعض الشيء لساحة القراءة النقدية في مجال الفنون التشكيلية العربية.

أ - لطفي الأرناؤوط

توجه لطفي الأرناؤوط الذي يسبق سمير التريكي في الظهور والحضور زمنياً إلى التعاطي مع الشكل النجمي المُتعارف عليه في الإرث الزخرفي العربي الإسلامي بعد معرضه الشخصي، المقام سنة ١٩٧٦ بقاعة الأخبار بتونس، كما أنه اختار أن يستعمل تقنيات الرش بالضاغط الهوائي ضمن سيره في هذا الاختيار. وكانت مسيرته مع هذا الشكل التراثي رحلة منفردة. وسوف نرى كيف ابتكر لطفي الأرناؤوط حكاية تشكيلية لهذا الطبق النجمي وكيف شحنه بطاقات ضوئية ونورانية جعلت من لوحته عالما مغلقاً على ذاته في الوقت الذي يضيء على الخارج. ويبدو أن الصياغات التشكيلية عند هذا الرسام هي التي منحت لوحته تفرّدها، فنحن نشعر بأننا نتلقى شيئاً قريباً منا، لا يبتعد إلا بحيرتنا إزاء موضعته. ولربما لا تتقشع حيرتنا إلا عندما نعود به إلى أصله فنستحضر ماضٍ بتنا نراه في ثوبٍ جديد، لكنه مستقل وترميزي في ذات الوقت.

١- استراتيجية البحث عبر التكرار:

لقد كان الشكل الزخرفي النجمي بمثابة الاختيار المنفذ للرسام لطفي الأرناؤوط الذي شهد تحركات الساحة التشكيلية المتحمسة للتراث ولقراءته ولاستلهامه. فأسّس لمسارٍ جديد في أعماله، مسار متواصل في مستوى القناعة والرغبة الشخصية في إنجاز أعمال متفرّدة متأصلة لها علاقة بحيزها الثقافي والحضاري. وليست هذه الوحدة الزخرفية إلا مجازاً لفضاء المدينة ولمنافذ عمارتها، بل لعلها العنصر الأكثر دلالة على شمولية تواصلية خطوطها واسترسال مبناها وعلى أبعادها الحضارية أيضاً.

أضحى هذا الشكل التوليدي المُركب مفردة يعتمدها الأرناؤوط في أعماله منذ نهاية السبعينات وبداية الثمانينات إلى اليوم حسب ما هو متأكد في أعماله بحسب ما يؤكده د. سمير التريكي: "يستنسخ الأرناؤوط منذ سنوات نفس الشكل الهندسي المأخوذ من المدونة الزخرفية العربية الإسلامية ويتمثل في شكل مُتولِّد عن تقاطع مربعين حسب زاوية بـ ٤٥ درجة، وهي ضفيرة مثمنة الأضلاع. ويمكن أن نفسر انجذاب الأرناؤوط لهذا الشكل ببعده المرجعي في الحضارة العربية الإسلامية وكذلك إلى الأرقام التي تحكمها على وجه التحديد رقم ٤ وشكلها المربع"[١].

تبرز لنا اللوحة(تموّج) بالصورة رقم (١) كيف اعتمد الرسام أسلوب التكرار المأخوذ عن النظام الزخرفي لفائدة إبداع تركيبته التشكيلية شكلاً ولوناً. وظهر العمل كمشربية أو ككساء زخرفيٍّ سحريٍّ، لا تنتظم الوحدة فيه بشكل آلي، لكنها تتكرر وفق التقايس وبنوع من تعمّد التغيير في المواصفات التشكيلية كاللون والوضع المُتحرك وفق الأفقي أو العمودي من الاتجاهات. واختار الفنان لتكوينه شكل المربع المنقسم إلى ستّ عشرة وحدة تربيعية، أمكن له أن يضع فيها الشكل الزخرفي "الطبق النجميّ المثمّن الأضلاع "ومكّنه من البحث عن الوحدة وعن التنوع في نفس الوقت، كما مكّنه من الحصول على إيقاعات شكلية وخطية ولونية ومن توليد مؤثرات بصرية متعددة كالتراكم والشفف. مما يدل على اعتماد مرجعيّ مزدوج، عربي إسلامي شكليّ وغربي أوروبي في مستوى آليات التعامل التقنية والمفهومية والاصطلاحية.

اتخذ الرسام لطفي الأرناؤوط المربع كأساس بنائي اتضح في الشكل العام للوحة التي تحتوي ست عشرة وحدة، وهو عدد ينتظم بأربعة وحدات طولاً وأربع أخرى عرضاً. فمن المربع المتقاطع مع المربع ذاته يتولد مثمّن الأضلاع ومنه تخرج الضفيرة التي تولد الطبق النجميّ، وبها تتبني وحدة اللوحة بعدد الست عشرة أي إثنان في ثمان أو أربع في أربع. و هكذا يظهر العمل التشكيلي تأليفاً عددياً يمكن أن يتواصل إلى ما لا نهاية له، مثلما تقوم إمكانية تواصله وحدات زخرفية في الفضاء شكلاً تلو الآخر في تسلسل وتواصل يؤسّس الوصل والاسترسال في المساحة وفي الأحيزة وفي الزمن وهي المواصفات التي يتحلى بها الفن الزخرفي العربي الإسلامي[٢].

ينوع لطفي الأرناؤوط على هذه الوحدات ليخلق بها الفضاء التشكيلي فيوزع الإضاءة انطلاقاً من مراكز الوحدات بأسلوب تختلف فيه القوة والطاقة من وحدة إلى أخرى، كما تختلف فيه الألوان درجات وتدرجاً وتضاد، على أنه يكسر التكرار ويبتكر الحدث التشكيلي لكي لا يتكلس عمله في خانة التكرار فقط ولكي يضفي بعضاً من طاقة المبدع ومن رغبته. ويؤكد وضع المربع الأخضر الخالي من الضفيرة الزخرفية نهجه في الفصل بين ما هو موصول بطبيعته لأّنه حدّد المربع السفلي يميناً "المتكون من أربع وحدات" مقارنة بالمربع الأكبر الذي هو حاصل الستة عشر مربع والمحتوي للمربع السابق الذكر كعنصر متكرر. استفاد لطفي الأرناؤوط من التقنيات الحديثة باستعمال آلة الدهن بالضغط الهوائي "AEROGRAPHE" التي مكنته من معالجة دقيقة لتكويناته، خاصة على مستوى إنتاج التراكم وعلى مستوى التدرج اللوني والتوزيع الضوئي المدروس والمُحكم عبر التحكم في كمّيات الألوان وفي كثافتها عند استعمالها الطبقة تلو الأخرى. وهو ما يولد إحساساً بوجود حجاب خلف الحجاب وبنفاذ الضوء وبتوزعه بخفوت وبشاعرية مستفيضين، حتى أنه ومن خلال تدفقه صار عاملاً للوصل بين الوحدة والأخرى.

ويمضي لطفي الأرناؤوط في نفس التوجه الذي يكرّر فيه الشّكل الزّخرفي داخل ذات المربّع منوّعا في تدخّله التشكيلي حيث نلحظ كيف يكوّن لوحته بالتّآلف تارة من حيث الوحدة اللّونية المرفقة للوحدة الشّكلية وبالتّباين تارة حين يضغط على القيمة الضوئيّة المحمولة لونا فتتأكّد المربعات من خلال الفصل القائم على المباينة وتتأكّد الوحدة ويتضاعف عدد ومفعول ممكنات القراءة والتأمل خلف اللعبة العددية واللعبة التشكيلية معاً. وتتضح المربعات الفارغة في مواقع محددة لتوقيف العين ولتثبيتها ولدفعها إلى ممارسة القراءة. وهو ما نلاحظه في اللوحات بالصورتين رقم (١) ورقم (٢) بكل جلاء، يُضاف إليه تأويل ضوئي هو في صميم وظيفة إنتاج الشكل لفائدة المنافذ في العمارة العربية الإسلامية الذي له علاقة بالنور من منظور عقائديّ أولاً وبالذات قبل أي منظور واقعي أو جغرافي[٣].

تثبت اللوحة بالصورة رقم (٣) هذا التمشي في تناول مشكلة النور وتوزيعه على اللوحة إذ حول الأرناؤوط جميع مراكز الوحدات المتكررة إلى مصادر لانبثاق الضوء داخل نفس التكوين التربيعي الحامل لنفس المقاسات ولذات الوحدة الزخرفية، ما أعطى للظهور المادي للوحة أبعاداً ضوئية نورانية جعلها مثل سماء مُضاءة بنجوم أو بأقمار مُتعددة، ساهم الأزرق الداكن في إضفاء هذه الفكرة، بينما يظل هذا المبحث المتعلق بالنور وبالوحدة المتكرّرة على صلة مباشرة باستلهام جوانب من التراث الحرفيّ التقليديّ لما تحمله هذه النجمية من أبعاد دلالية مفتوحة على أهمية الفصل بين فضاءين الأول خارجي والثاني داخلي وعلى أهمية التحكم في كمية النور النافذة من الخارج إلى الداخل وكذلك على تعتيم إبصار من في الخارج بحجب ما

بالداخل. ويتجلى في هذه اللّوحة الاهتمام الّذي يوليه الفنان للضوء المتحوّل إلى نور منبثق من خلال تشبيك الوحدة الزخرفية بطاقة تكاد تكون متوازنة ومتساوية من وحدة إلى أخرى بنوع من التّفاوت الطّفيف حتّى تحوّلت المراكز إلى مصادر نور في فضاء موحّد(٤). ورغم تعويل الفنان على الإيقاع بالتواتر بين أزرق داكن وأزرق أكثر إضاءة، فإنّ الفضاء الإجمالي للّوحة يتوحّد في الإيقاع الّذي يقوم على التّكرار وهو شأن اللوحتين السابقتين كما يتوحّد في التدرج الضوئي للّون الواحد المسيطر على اختيار الرسام لما يعكسه من إحساس بالرحابة وبالاتساع. وهو ما تضافر وتعادلية الإضاءة ممّا يجعل الفضاء مفتوحا أكثر فأكثر ومما يوزع الإبصار على كامل أرجائها.

وتوضح هذه اللوحات كيف اختار الفنان توحيد الفضاء وتكرار الوحدة الزخرفية بنفس اللون تقريباً مع التزام معالجة الضوء وتحويله إلى طاقة نورانية تتجاوز الوحدة المتكررة كمعطى أولي للعمل لتنفتح على المطلق أكثر فأكثر، فالقيمة الدلالية تنحصر في الأشكال ذاتها التي تتكرر في كل الاتجاهات وفق محاور التناظر (الاعتدال). وفي أعمال أخرى ثمة اهتمام من الفنان، مُرَكَّز على الإيقاع الذي لا يستمد مرجعيته من الحضارة العربية الإسلامية فقط بل يتخطاها إلى استدعاء النماذج الغربية للرسم التجريدي من الرواد كموندريان أو رائد الفن البصري فازاريللي. وهو ما يتأكد في عديد من لوحاته السابقة حين اهتم بالمؤثرات البصرية المتأتية من معالجة كل مفردة زخرفية على حدة دون أن يكون لها علاقة بالمجاورة لها لا ضوئياً ولا لونياً. ويتواصل البحث عند الفنان الأرناؤوط بالعودة إلى الجذع الحسابي المشترك وهو رقم ٤ وبقية الأرقام المتولّدة عن ضربه كالثمانية والستة عشر والستة والثلاثون، حيث يختار الفنان أن يفرغ مربعاً وسطاً من كل حجّة زخرفية ليصبح فضاءً داكناً ومُوحّداً، وأعطى للوحدة الإيقاعية تكراراً حول هذا المربع شاحناً هذه الوحدات بإضاءة تميزها عنه كمربع أوسط.

١- مفترق الدلالة والمرجعيّة

نتبين إذا من خلال الأعمال التي بين يدينا كيف تتأسّس مسيرة لطفي الأرناؤوط على الانتقال بالممارسة التشكيلية من حيز أول، يشكّل الفترة الأولى لنشاطه منذ البداية إلى أولى سنوات الثمانينات، إلى حيز ثان وهو المترامي طوال الفترة الماضية من الثمانينات إلى الآن. وقد تأسّس هذا الانتقال على آليّات تربط بين المرحلة الأولى وبين المرحلة الثانية تتمثل أساساً في التمسك بالمخطوط أي بالعمل الذي يلعب فيه الخط دوراً رئيساً في الصياغة بنية وظهوراً. فقد لازم الخط عمله بأساليب مختلفة وبروح متجدّدة انطلقت بنفس غنائيّ شاعريّ متين ذي منزع ديونوزوسي[٥] ووصلت إلى المنزع الأبولوني[٦] الدقيق الذي يغيب العمل بغيابه،

بل لا يتأسّس إلا به. وتقدم الأعمال الأولى فناً يبرهن على آليّة خلق وابتكار همها الأول أن تكون تجريدية أما الأعمال الأخيرة فهي تثبت تجربة تريد التشبّع بمسارها ليكون إبداعها مبنياً ذهنياً وهندسياً ورياضياً قبل كل شيء، حتى أنها أعمال متحلّلة من علاقتها بالجسد المُنجز لها على عكس الأولى التي تؤكّد حضوره من خلال خطيتها المعبّرة بتعبير الفرشاة. وهو ما يدفعنا إلى الإشارة المبدئية إلى تقنية تمرير الألوان بآلة الدهن الهوائية الضغط، حيث ينمو الابتعاد عن اللوحة كلما تم التقدم في العمل كما يستحيل العمل إلى لعبة ذهنية فكرية وعدديّة باحتساب العمليات التي يقوم بها الفنان على حامله المساحي. إن الخط في الأعمال الأولى مُعطى تشكيلي يبتغي الظهور لذاته بينما هو في الأعمال الأخيرة مُعطى بنائياً يأتي قبل الإنجاز وفي مقدمته ولا يلبث ينسحب فيما بعد، إذ هو المهندس للعلاقات والمُبرمج للعمليات، تتم وفقه عملية التقسيم والفصل المساحي إلى وحدات ثم عملية الوصل عبر التشبيك الهندسي القابل للاسترسال في أي اتجاه (أفقي، عمودي، يمين يسار).

انطلق الأرناؤوط باحثاً عن الفن كتصور وكهاجس يحرك كيانه متوهجاً بفكرة الإبداع الأصيل الذي يحتكم إلى علاقته بمبدعه قبل أي علاقة أخرى. فوجد في الانفصال عن السائد نكهة الاتصال بالجنينيّ من أمثاله لكنه ما لبث أن استبقى علاقة وحيدة هي علاقته بذاته دون ارتهان(٧). ومضى متأثراً وإلى حد بعيد بأعلام التجريد بعد أن جاور نجيب بلخوجة وبعد استمراره في البحث وفي التحصيل بانتمائه إلى المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس بين ١٩٦٨ و١٩٧٥. فكان أن تمكّن من التحولات التي تظهر في مسيرته ليصبح الفن لديه مقابلاً موضوعياً للعمل الذهني وللبحث الرياضي. وحيث أن الفن الزخرفيّ العربي الإسلامي يقوم على أسس تتقاطع وتشترك مع ما توصل إليه من قناعات جديدة احتلت المفردة الزخرفية ذات الأصل العربي الإسلامي مساحة لوحته الحديثة والمعاصرة. ونستنتج من خلال هذا التحول الجذري في المنطلقات ترسّب تأثيرات الفترة الأولى من تمشي الرسام خاصة في مستوى هيمنة الصبغة البنائية واعتماد ثنائية الانفصال والاتصال بين المكونات التشكيلية للّوحة، مع تغيّر في الأداء وفي التعاطي مع الأدوات التقنية بدء بالمعطى الفيزيائي للجسد الفاعل الذي أخذ في المباعدة عن اللوحة مع تقدم المسار.

تميّز استغلال الفنان لطفي الأرناؤوط للمعطيات الزخرفية العربية الإسلامية باعتماد مستويين ومقاربتين. يتجلى المستوى الأول في الحفاظ على الشكل الزخرفي بما هو عليه من بنيّة ومن تشكل خطي قابل للتكرار وللاستقلال في نفس الوقت أما المستوى الثاني ففي استقلالية العمل ضمن الحيّز التشكيلي الحديث، نعني بذلك اللوحة المؤطّرة والمستقلة. وفي ما يخص المقاربتين تبرز أولاهما في توظيف المعطيات التركيبية والسبل التأليفية التقليديّة للعمل الزخرفيّ كالشريط والمأطورة والتناظر والتمركز والإشعاع والإيقاع، الأمر الذي يتضح في

اعتماد ذات الشكل التربيعي كحامل وفي التنويع عليه كوحدة رئيسة تنقسم إلى وحدات فرعية متقايسة ومتكررة، وذلك في مجمل اللوحات المُوظّف فيها الطبق النجمي الثماني، حيث نلاحظ أين يظهر الشريط المؤطّر لنفس الشكل المربع، وهي الأسس العامة للرقش وللزّخرف العربي الإسلامي[٨].

لقد وضع لطفي الأرناؤوط اعتقاده في هذا الشكل الزخرفي مؤمناً بقوة تعبيره من خلال بساطة أصله ومكوناته ومن حيث تعقده، فالنجمية تأخذ موقعا بين المربع والدائرة ولكلا الشكلين[٩] دلالات ورمزية تستند للدّيني وللثقافي وللتراثي، يشبه في تصوره هذا اعتقاد موندريان في تعبيرية الأشكال لأنه يؤمن بسلطتها وبتجاوزها للممكن بفضل التجريدية[١٠]. وقد يكون لمسار هذا الرائد تأثير على ما تقدم به الأرناؤوط من تحول في الرؤية وفي المعالجة التشكيلية لأعماله، إذ: "تمثّل أعمال "موندريان" وبحوثه الشكلية حسب ما كتب عبد الرزاق الخشين محاولة لإعادة الحيّز المرئي باعتبار قواعد التوازن التي يسعى الفنان إلى تحقيقها لا فقط على مستوى التشكيل بل في ذات الإنسان وضمن المجتمع وذلك بـ : (بإيجاد معادلة بين الطبيعة والفكر وبين الفرديّة والكونية وبين المؤنث والمذكر وهذا هو المبدأ العام للتشكيلية الجديدة) "[١١].

٢- الإقامة ما بين الجزئي والكلي

كيف يمكن للإبصار أن يتعامل مع لوحة الأرناؤوط المربعة الشكل؟ ومن أين يبدأ؟ تلك أسئلة لها علاقة بالشكل ذاته، باستقلاليته كلوحة، ككائن حر قائم بذاته ولذاته وكمُنجز تشكيليّ، فالإطار على حد قول برغسون: "يحدد شيئاً ما في اللوحة، بعد استبعاد كل اللوحات التي لها نفس الشكل ونفس الحجم، ولكن، بعد ملاءمة الشكل، تدخل اللوحة في الإطار، هكذا الأمر بالنسبة إلى الدماغ والوعي"[١٢]. إن لوحة لطفي الأرناؤوط أطر متعدّدة يحتوي بعضها البعض فهي أطر والحواشي المحيطة بالمفردة أطر والممارسة التشكيلية هي الأخرى إطار. ونحن لا نكاد نغادر إطاراً إلا ودخلنا إطاراً آخر يطوق به الأرناؤوط إبصار العين مثلما يطوق به الشكل على صيغة وعلى هيئة وعلى تلون وإضاءة خاصة ومدروسة. يصر الأرناؤوط على تطويق تركيبته الشكلية بحاشية هي بالأساس شريط يؤطّر الكل فيحوله إلى وحدة أو إلى جزء معزول عن العالم ويؤطّر الأجزاء المفردة فيفصلها عن الكل. تتحول اللوحة شكلياً إلى مأطورة تجد سندها في الزخرف العربي الإسلامي، وحيّز تشكيلي حديث، يستمد علاقات أجزائه من نظريات الممارسة التشكيلية الغربية، إلا أن حركة الأرناؤوط تتوزع بين هذا الأخذ المباشر الشكلي من الزخرف العربي الإسلامي وبين الإضافة في مستوى التناول التقني والمرجعي

الذهني، حتى لكأننا بالنجمية تكتب لذاتها تاريخاً حديثاً عند الأرناؤوط مُقارنة بتاريخها العربي الإسلامي في الرقش والزخرف بشتى مجالات نشاطه وتقنياته.

اختار الفنان مبدأ التحويل والإضاف[١٣]، الذي هو مبدأ الحركة التي تتجاوز التفاعل بين الأجزاء إلى إضافة صبغة الدّيمومة. وهو ما توفّر للأرناؤوط باعتماد نهج التكرار كأسلوب للإبداع [١٤]، الذي لا يفيد إعادة إنتاج نفس الشيء بنفس المواصفات سواء الشكل المفردة أو اللوحة، بل يخلق الشيء كلما تكرر في ظاهره واختلف في باطنه. وهو التكرار بالاختلاف الذي يتضح مفعوله في المباينة، بين الوحدة والوحدة وبين اللوحة واللوحة، ضوءاً ولوناً ووضعا وظهوراً، وبين اللوحة واللوحة تركيباً وترتيباً وتنظيماً للعناصر، رغم تأكيد الأرناؤوط على تعادلية أهمية المركز بين الوحدة والوحدة أو تعمد إيجاد الحدث المثبِّت للإبصار.

يبدو الجذب قوة تسكن لوحة لطفي الأرناؤوط من خلال ما يؤسسه انبثاق الضوء نوراً مُتفجراً، ومن خلال الدوران والطواف الذي تزج بالعين فيهما كلما تمركز الإبصار وثبت في مركز نجمية أو لوحة. ذلك أن الوحدة المُفردة خلاصة لفعل المَرْكَزَة والتّمحور ولفعل توزيع القوى اللونية والضوئية والخطية، وهو ما يجعلها في مقام (الوحدة - الجوهر)، التي منها منطلق الأشياء وإليها عَوْدُها، لذلك نرى في ارتباطها بالمُطلق وفي التحامها بالبسيط ما يوفر لها صفة الهندسة الحية التي تنبعث بتواجد التوترات. وبهذا يتضح التوتر في العلاقات بين المكونات والجزء المُتكون من الوحدة الزخرفية (كخلية في نسيج واحد) وتصير اللوحة إطاراً كليّاً للوحدات، غير أنها تمثّل جزءاً من شمولية أكبر وهي الحيّز الثقافي المنتمية إليه بوصفها وفي الأصل مأطورة من غلاف زخرفي متعارف عليه.

إن التكرار بالاختلاف ليس إلا انخراطاً في مفهوم العمل كالانخراط في الحياة بتعاقب أيامها ولياليها وبتواتر أحداثها بين الفاجع والسار وبين المدهش والمقبول لذلك يستقيم الإدراك والتأويل عند هذا الحيّز من إبداعية التكرار الخلاق في بوتقة الشبيه- المُختلف أو المتجدد بالإعادة. وعليه يصبح اللاتطابق بين الوحدات عنوان السمة الفسيفسائية للحياة في كليتها كحركة ضد السكون أو بالأحرى ضد الموت.

٣- الوضوح والتحجّب

انتهت لوحة لطفي الأرناؤوط إلى إظهار حيّز تشكيلي يتمتع بشفف وبنورانية قلما ندركها في أعمال غيره. وهو ما يتجلّى في استعماله المسهب للأزرق وللأبيض معاً، الأزرق بتنوعه كلون متدرج من الإضاءة إلى الظلمة والعتم، والأبيض كقيمة ضوئية قصوى، تتلون وتتلبس بما حولها وبما يحتويها من أجواء[١٥]. وليس بغريب أن تتغيّر ملونة الرسام من فترة السبعينات إلى

فترة الثمانينات من الألوان الحارة (انظر اللوحات الأولى للأرناؤوط) إلى الألوان الباردة (انظر اللوحات الحديثة لما بعد السنوات الثمانين). تفتح الزرقة فيها على فضاء يكاد يتوحّد لولا قوة الضوء المنبعث من الأبيض سواء أكان لبوساً للضفيرة أو مراكز للمفردة.

إن في سطوة الأزرق وانبثاق الأبيض ما يسرب التوزيع الضوئي الذي لم يبق باهتاً لتسرب بعض الألوان الساخنة إلى ملوّنة الرسام كالأصفر والبرتقالي والبنفسجي، وهو ما جعل إضاءتها مشحونة بالحيوية. وساعد توظيف تقنية التلوين بآلة الضغط الهوائي على خلق ضبب طفيف يحجب في الغالب التخطيط الأولي للعمل، الذي يتعمد الرسام إظهاره قصد إبراز الفواصل بين الوحدات. فنحن نلاحظ من خلال التدرج الهادئ للضوء كيف يتحول بمفعول الرش إلى نقاط تتكاثف عند المراكز وتذوب في فضاء الألوان كلما غادرت المراكز نحو خارجه، فتنتج أبعاداً فضائية وتتآلف مع البعد المرحلي لتعاقب التلوين لتصير إلى تراكم هادئ وخافت لطبقات خفيفة من الألوان ولطيفة وشفافة (نظرا لقلة الكثافة اللونية في المحلول المُستعَمل سائلاً في آلة الضغط الهوائي). هذا ما يولّد لعبة التسابق والتلاحق بين الضوء المتَرجَم خطاً ولوناً وتدرجاً وبين الظلمة في كنف شفف شاعري الظهور. وهو ما يريد لطفي الأرناؤوط إبرازه من خلال التأكيد على استعمال الأزرق متنوعاً في الفضاء الإجمالي للوحة (على كامل الحامل المساحي) وعلى توظيف الأبيض والأصفر في الحواشي وخاصة في المراكز الشكلية. خفيفة هي المادة اللونية المستعملة و(لطيفة) نفاذة للضوء ومتدرجة، لا تعكس حركة الجسد الذي يقوم بالإنجاز بقدرما تعكس حركة الفكر المتوازية في مسارها مع حركة الإنجاز المبنية على المراحل وعلى التخطيط. فالمباعدة بين الجسد الفاعل وبين اللوحة عملية تأسيس لتُمَاهي الفكرة بالإبداع. ويتضح مسار العمل في احتجاب براهين التدليل على حضور الجسد كطاقة محوّلة للمادة ومبرزة لحضورها، وكأننا بجسد الرّسام لطفي الأرناؤوط يتخفى خلف آلة الرش بالضغط الهوائي ليقول أن ليس في جرابه غير النور مثلما يقول الحلاج: "ما في جبّتي إلا اللّه"، الأمر الذي يعكس تحول الإبداع عند هذا الفنان إلى نوع من التنسّك.

ب- سمير التريكي ومحاورة المنهج التراثي

ظهرت أعمال سمير التريكي التجريدي الهندسية في الوقت الذي قطعت فيه تجربة لطفي الأرناؤوط مع الطبق النجمي شوطاً لا بأس به. وتبطن هذه الأعمال توجهاً إلى المادة التراثية أكثر ظهوراً وتأكيداً مما هو لدى الفخفاخ، إذ لا يُخفي التريكي هذا التوجّه، بل يؤكد عليه بخطاب واضح خاصة عندما يشير إلى تأثير دراسته للفن العربي الإسلامي على تجربته إذ يقول لمحاوره أسعد عرابي: "لولا اكتشافي للمفردات ولإيقاعاته الرياضية في الفن الإسلامي

خلال سنوات البحث الميداني لتابعت انقطاعي عن التصوير"[١٦]. وتتجلى بهذا التصريح الذي يتمسّك به سمير التريكي بأكثر من موقع أهمية الاستناد إلى المادة التراثية في تجربة الفنان التي لا تنفصل عن مجال بحثه النظري.

تتنزل تجربة سمير التريكي إذاً في هذا الانتباه إلى المُعطى التشكيلي الموروث، الذي يمتد إلى الفترات السابقة للفتح الإسلامي الذي يجد في المادة الزخرفية والهندسية المعمارية سنداً ونموذجاً في نفس الوقت والذي يجد في التطبيقات الرياضية مجالاً للمتعة وللبحث في ذات الحين. وهو انتباه مرتبط بآليّات تحليل المنهج الذي تتوالد به الأشكال وتتوزع وتتراكب وتتراكم على المساحة. ولا يرى التريكي في الاعتماد على الرياضيات وعلى الهندسة حرجاً أو تكبيلاً لطاقات الفنان الإبداعية. فالجسد ليس غائباً في الإنجاز بقدر ما هو حاضر من خلال انخراطه في الفضاء الجمعي ذاكرة وشكلاً وفضاءً معيشاً[١٧].

يقول الفنان عن تعامله مع الشكل المفرد: "أفسّر تعاملي مع المفردة بارتياحي لهذا التعامل أولاً، فأنا لا أكرر أشياء تم إنجازها. وأتعامل مع المفردة كي أنتج أشياءً أعتبرها حديثة. والمفردة هي الجزء الأدنى الذي يمكن أن نكرّره وهو يمكن أن يكون شكلاً هندسياً بسيطاً كما يمكن أن يكون مركّباً..."[١٨]. يبدو هذا التصريح مُبَسّطاً لعلاقة الرسام مع الأشكال الهندسية التي تسيطر على لوحاته في بناء شبكي ومفردي في نفس الوقت. وبمعاينة العديد من أعمال سمير التريكي ندرك سطوة البعد الشبكي على صياغة الفضاء التشكيلي للوحة مهما كان شكله التربيعي مُربعاً أو مُستطيلاً. فالشبكة هي المنطلق الدائم لبناء اللوحة خاصة في الأعمال الأولى، إذ يستنتج الإبصار أنه أمام مقتطع استثنائي لفضاء أشمل وأكبر. وكأن اللوحة بمثابة الإطار الذي يمنح الإبصار القدرة على التركيز والتدقيق في المساحة المؤطّرة. أما الشبكات فهي تختلف من لوحة إلى أخرى وتتنوع تنوع التركيز على فضاءٍ دون آخر. ونلاحظ أن الفنان ورغم تأكيده على البناء بالمفردة ينحو إلى البناء بالشبكة المولّدة لمختلف المفردات أي أنه يراوح بين حركتين توليديتين: من الجزء إلى الكل في اتجاه ومن الكل إلى الجزء في اتجاه معاكس. ولو تأملنا بنية اللوحات التالية بالصورة رقم (٥) وبالصورة رقم (٦) لتثبّتنا كيف تكون هذه الحركة المزدوجة.

تؤسس الشبكة، المبنية على التقاطع المدروس وفق الدوران والإزاحة حسب زوايا يقوم الفنان بضبطها، الأشكال التي يقوم الفنان باستغلالها بتوزيع لوني وملمسي مدروس ومُختار في نفس الوقت. ولا تقوم الشبكة بهذا الدور فحسب بل، تمنح الفنان الإمكانية للتأطير وللاقتطاع، إذ نتبيّن هذا الأمر من خلال إمكانية استرسال الشّبكة خارج إطار اللوحة مثلما تبرزه لنا الدراسة الخطية للبنية. ففي اللوجة بالصورة رقم (٧) وفي اللوحة بالصورة رقم (٨) يأتي الإطار ليشكّل الفضاء وفق الصياغة التي اختارها الرسام لغايات جمالية تتأكد مع

التلوين، الذي يحتكم بدوره إلى التراكم والتراكب كمعطى تشكيلي وجمالي.

تتأكد هذه الاختيارات مع تعمد التنويع في الشبكات التي تولّد المفردات كالمربع وسداسي الأضلاع والمثلث وغيرها من الأشكال. وهو تنويع يُخرج المبحث عن العمل النمطي ويعطي للعمل إمكانيات عديدة من الظهور ومن التشكيل. ومن خلال هاتين اللوحتين، يظهر التنويع في اعتماد الأشكال والشبكات وهو أمر منطقي فلكل شبكة توليدها وأشكالها الخاصة بها، لكن المهم هو في أن هذه الأشكال والشبكات لا تنضبط لمتطلبات الزخرف بشتّى مرجعياته بل، تأتمر بما أرادته لها اختيارات الرسام من ضوابط توليدية ومن تنويع ومن تصورات جمالية دون أن تغادرها روحها المرجعية.

يبدو التأطير من أهم العمليات التي يعتمد عليها الفنان في صياغة لوحته. فالإطار هو الفاصل بين الفضاء التشكيلي والفضاء المطلق وهو المحدّد للوحدة /الكل أمام الشكل/ الجزء وكذلك الجزء إزاء الكل. فاللوحات تظهر كمأطورات لتراكيب مستقلة تتصل بالزخرفيّ وبالعمل الرقشي في عمق تكوينها أسساً وظهوراً دون أن يكون البعد الزخرفي مسيطراً أو مشكلاً لهدف رئيسيّ[١٩]. ونستنتج أن الفنان سمير التريكي قد انتبه إلى هذه المسألة فأراد من روح العمل الرقشي أن تسكن لوحته دون أن تتجسم كمنتهى للمبحث التشكيلي. وهو وفي خضم هذه الموازاة بين مسار الشكل المفرد في العمل الزخرفي المرصود لتغطية المساحات المختلفة من العمارة ومن استعمالات الحياة وبين مسار ذات الشّكل المفرد في لوحته يصوغ مبحثا يذهب إلى توظيف الأسس الأصلية للعبة التوليد الشكلي المعتَمدة في المجالات الزخرفية والرقشية من خلال الاعتماد على الشبكة أولاً وعلى تقاطع الخطوط والاتجاهات ثانياً والتّراكم والانتشار ثالثاً أو ما يحدده "أولاغ قرابار" بمفهوم النشر. إن الصياغة التي يقترحها التريكي لفضاءاته التشكيلية هي تلك المستمدة لطاقاته الرياضية من إدراك الأسلوب التوليدي الذي يحتكم إليه المنطق الراضي بالقيس وبالإزاحة وبالدوران والتراكم في ذات الحين. ولا ينكر التريكي اهتمامه بهذه المسألة بل، يؤكد عليها لما تحتويه من بعد معرفي يجمع بين الحدس والعلم وبين التعلم والاكتشاف. وهو بهذا لا ينفي عن الحرفي جهده الابتكاري ولا معرفته كما لا يجعل من الفن حكراً على المتعلم الدارس. ورغم أنه ليس من المُولعين بالرياضيات أبدى الفنان سمير التريكي استعدادات هامة وطاقات متجددة في محاولة فهم كنْه التراكيب الشبكية والمفردية للفن الموروث عن الحقب السابقة مستمداً العديد من المقومات التقنية من تعامله مع المادة الزخرفية المتوفرة في الهندسة المعمارية المتوسطية[٢٠]. وقد كان هذا الاهتمام المركز ملهماً حقيقياً لإنجاز الأعمال التي ما فتئت تظهر أوجها مختلفة تدلّل على توتّرات ذات بعد فردي شخصي وأخرى جماعيّة ثقافيّة لها دلالاتها ورمزيتها في الانتماء الذي لا يتهرب منه الرسام بقدر ما يسعى إلى تأكيده والبرهنة عليه[٢١].

تعكس الأشكال والتراكيب فكر الفنان وتوضح لنا نهجه مثلما يقول فوسيون فإن خلف نظام الأشكال ثمة نظام العقل أو بالأحرى الذهن[٢٢]. وليس ذلك بغريب عما يرمي إليه التريكي من أهداف تشكيلية لها علاقة بقناعات جمالية تتبلور رويدا رويدا مع تقدم التجربة في مستوى التفكير والإنجاز. لقد نص التريكي على أهمية رفض الدخيل من المعطيات وعلى دراسة المتن التقليدي من الموروث التشكيلي ولكنه طرح سؤالاً لمنهج في استلهام التراث على د.عفيف بهنسي في قراءته لفكر الباحث العربي السوري. وها هو يحاول المسلك من خلال تواصله مع الشكل والأسلوب المستمَدين من التراث بمحامله المتنوعة ولكن بأسلوب توليدي يضع الشكل والمحتوى أمام تصور حديث ومعاصر وبأدوات جديدة.

٢- آليات التمشي وجدل المرجعية

نشير في البدء إلى أهمية العديد من العناصر في تعامل التريكي مع اللوحة ومع تركيباته وهي التأطير والتوليد والإزاحة الدوارن وتوفر التوزيع الانتشاري والاعتدال الذي لا يقطع مع التناظر بقدر ما يذيبه في التكوين حتى لا يسيطر على التركيبة وأخيراً التلوين الذي يأخذ نصيباً من جهد الرسام[٢٣]. ويمكن لنا أن نستخلص هنا الاستنباط والإنشاء بالتأليف كمبدأين يقوم عليها عمل الرسام. ويلوح الاستنباط في ما تحتويه مدونة الأعمال من آشكال بسيطة ومركبة تدل على أصلها المرجعي وهي أشكال تنبعث في مساحة اللوحة وفق اجتهاد شخصي في إعادة الصياغة الخطية والتركيبية ضمن شبكات مستحدثة. أما التأليف، والذي يعود في الأصل إلى مفهوم تقليدي يمكننا الرجوع إليه عند الماوردي في ما يسميه بـ "الألفة الجامعة"[٢٤]، ونعني به ذلك النسق الذي يتم عبره التأليف بين البعد الشكلي ذي الأصول التقليدية والبعد اللوني الحديث المبني على الأساليب الحديثة والمعاصر من صياغات لونية مدروسة في تجربة التريكي.

يسعى التريكي إلى توفير الانسجام بين العناصر المتجانسة والمتنافرة التي تجتمع في مساحة لوحته بقصدية تبدو مؤكدة وحذرة. فمن البديهي أن يكون التلوين بالصيغ الحديثة بالاعتماد على الدهن الزيتي أو على الأكريليك مختلفا عن التلوين الذي يقوم به المزخرف والمرقش. ويضعنا مثل هذا التطرق إلى المسألة اللونية أمام متنازعين هما بالأساس العمل المخطوط كصيغة تركيبية والعمل الملون المنتهي كصيغة تشكيلية وجمالية ماثلة. وللمتأمل في الأعمال التشكيلية لسمير التريكي أن يلاحظ ما تكتسيه هذه المقترحات من ظهور مادي " لوني بالأساس" وما تتميز به من حركية ومن ذبذبات بصرية ومن إرباك طارئ على العين أثناء قراءة اللوحة. فالعمليات التشكيلية ما تفتأ تتغير وتتنوع وفق متطلبات العمل ووفق التصور

المفترض للمشروع التشكيلي الواحد. وتتعدد المقترحات اللونيّة في أعمال سمير التريكي وفي كل لوحة نكتشف معطى جديدا كالتقابل والانعكاس المرآتي والدوران والإزاحة حتى لكأن اللوحة كساء من الألوان المتداخلة بدراسة محكمة تبلغ المقاصد الجمالية. وهي مقاصد على علاقة بما جاد به الموروث المحلي والإقليمي من إحداث للحركة البصرية الكثيفة الوجود وما أنجزه الفنانون التشكيليون من المحدثين الغربيين في الفن البصري كفازاريلي. كما يتضح لنا البحث عن المعادلات اللونية وعلى المعالجات التشكيلية الحساسة في العديد من الأعمال كالتشاف أو التباين الضوئي الطفيف أو التباين اللوني أو التباين في مستوى الشحن، التي يظهر لنا عند معاينة العديد من أعماله.

يتراءى لنا في تناولنا لبعض هذه الأعمال كيف يسيطر التباين اللوني كمعطى رئيسي على ظهور الأشكال وعلى صياغة الوجه النهائي للوحة، حيث تتراكم الشبكات المخطوطة بحركات خفيفة غير ضاغطة لتظهر في تقطع في المستوى الأول بينما تتأكد الخطوط في المستوى الثاني لتعلن حضور الأشكال التربيعية في الخلف وتأخذ تلوناً متواتراً في التلوين مع نزعة من التمييع ومن تداخل الألوان الخضراء والصفراء والزرقاء والحمراء. في البعض الآخر يكون التباين اللوني أكثر حضوراً وتميزاً بين الشبكة التربيعية المخضرة في المستوى الأول وبين الشبكة التي تتمركز في المستوى الخلفي والتي اتخذت من الأحمر القاني لوناً مُسيطراً. وأحدثت تقنيات الدهن الزيتي والحبر العديد من الممازجات اللونية على المساحة الحامل سعى الفنان إلى توظيفها توظيف المُتحكم في أشكاله وفي ألوانه. إن الملاحظة الهامة التي يمكن استخلاصها هي الفارق المنطقي بين ظهور الأشكال والشبكات ضمن الحيز الأصلي الذي استلهمت منه وهو الأمر الذي يؤكده الرسام ويسعى إلى تمييزه. فقد اختار التلوين وصيغ انتهاء المقترح التشكيلي كوجه رئيسي للمباينة بين روح العمل التقليدي الذي تلعب الخامات المتوفرة دوراً كبيراً في صياغته وبين التقنيات الحديثة التي تمكن من التوصل إلى إحداث التوازنات والإرباكات البصرية التي تُشعر باللذة في التلقي وفي الإدراك معاً.

عندئذ نتبين من معالجة الرسام للشبكتين الرئيستين للوحة تكوين سباعي، ففي حين تراكمت الشبكات الخطية المتكونة من سبع متوازيات أفقية فوق بعضها البعض بالدوران حول محور مركزي لتُحدث مراكز التقاطع في أحد هذه اللوحات اللوحة فإن البعض الآخر ينبني على التجاور والإزاحة والدوران لشكل المربع المقسم هو الآخر وفق نظام توازي الأشرطة. وفي هذا المنهج التوليدي عبر الخطوط المتوازية ما يؤكد الاستنباط الذي يسعى التريكي إلى اعتماده في أعمال التشكيلية. ويعتبر الإيقاع بشتى أصنافه وأساليبه ركيزة أساسية في التوليد الشبكي والمفردي بالإضافة إلى توزيع الألوان الذي أخذ من خصائص المواد كما رأينا سابقاً نفساً تجديدياً أضفاه الرسام ليعطي لأعماله انتماءها للعصر وليباعد بين الممارسة الزخرفية

والفن التشكيلي. ولئن اتضح لنا هذا الأخذ في مستوى المنهج عن التركيب الشكلي دون إعادة ما سبق من أعمال زخرفية فإن الذبذبات البصرية الناتجة عن التوزيع الإيقاعي المعتمد على الانعكاس والدوران والإزاحة هو الآخر قد أضفى على الأعمال صفة الحداثة وروح التجديد. فالشفف والإيحاء بالعمق المتولدان عن التّراكم وعن تخير الأشرطة فيها والإرباك البصري والتموج المتولدان هي نتاج للوعي بالأدوات التقنية التي منحت إمكانية استعمال ألوان ساطعة وأخرى خافتة وغيرها متباين أو متدرج. إن هذا الأسلوب سبب في إنتاج الإحساس بالمتاهة البصرية أو بالمخادعة التي من شأنها أن تدفع بالناظر إلى البحث عن البدء أو المنتهى فلا يقدر إلا من خلال قراءة تسافر بالعين إلى الأصل الذي يتم استحضاره فيصير الأمر إلى تعدد في القراءة بين المتجهة إلى الشكلي واللوني وإلى المرجعي المُؤلَف وإلى الدلالي الذي يوضح القيم الجمالية خلف المنجزات التشكيلية لسمير التريكي.

توضح لنا هذه العمليات ما أدركه الرسام من قدرة على التعامل مع الأساليب التوليدية والتوليفية في الفن الزخرفي العربي الإسلامي وفي العمارة خاصة وفي غيره وما استوعبه من ملاحظات في الأعمال المُنتمية إلى حضارات أخرى وكذلك ما سمحت به المرجعيات الغربية من قدرة على العمل ذي المنطق الرياضي كأعمال "فازاريللي" أو أعمال "إشير" " ESCHER " الذي يوظف التراكب عبر الإزاحة والدوران والتلاحم الشكلي من خلال التعديلات والأسلبة التي يدخلها على نماذجه المشخصة. ولئن رصد هذا الرسام الغربي أسلوب تحول الشكل من الطبيعي إلى الهندسي وفق نظام الاعتدال واستعمال الانتظام الإيقاعي والتناظر حسب المحاور والمراكز فإن سمير التريكي وفي ما أنجزه يستلهم دوران وإزاحات الأشكال الهندسية والخطوط المتوازية لإنتاج عالم من الأشكال التي تعطي الانطباع بأننا نعرفها أو نعرف على الأقل أسلوب الحصول عليها بمثل ما يتأسس من أشكال نجمية أثناء دوران المربع حول نفسه أو حول محور في منتجات الفن الزخرفي أو في الرقش.

تستمد تجارب سمير التريكي إذاً روحها من المادة التراثية المقروءة قراءة حديثة ومعاصرة. وهي قراءة دارسة أو لنقل مقاربة عالمة بما هو متوفر من أسس ومن وسائل يتم بها إنتاج الشكل والتصرف فيه وفي وسائل إبداعه وبعثه فوق المساحة. كما تستمد الأعمال عمادها من الحس اللوني المرهف الذي أراد الرسام التريكي أن لا ينحصر في الموروث من التوافقات اللونية ومن الصيغ المرتبطة بالملامس وبالخامات التقليدية وهذا ما تلمسه في تعامله مع الأدوات التشكيلية ومع الحضور المادي لمختلف الخامات التي يوظفها في أعماله. لذلك لا ينحصر البعد الجمالي لأعماله في المُعطى التراثي بقدر ما يتجاوزه إلى المعالجة التشكيلية في حد ذاتها والتي يفترض التريكي أن تكون ذات أبعاد رمزية ودلالية وفكرية هامة. ويؤكد على ذلك منذ البدايات حيث يقول لمحاوره: "أنت تحيرني، ما الفرق بين الميدانين وأي تناقض

بينهما؟ لا يمكن أن تكون فناناً تشكيلياً اليوم من دون أن ترفد العمل الحرفي (التطبيقي) بالبحث النظري"[٢٥]. وتتجاوز المسألة التمسك بالمنطق الرياضي والاعتماد عليه خاصة في التناول الشكلي للأعمال بقدر ما تصب في تصور شامل للعملية الإبداعية وللرسم عموماً. ونستشعر أن لدى التريكي رؤية خاصة للتعامل التشكيلي الواعي بأدواته وبمنتهياته مع المواد معرفية كانت أم مادية. ولعل في الحركات التي يقوم بها، أي في التنقل من الجزء إلى الكل أو العكس وفي المراوحة بين الحديث والقديم، ما يشير إلى الخطوط العريضة لهذه الرؤية.

يستعمل سمير التريكي الخط الواحد المتكرر بالتوازي فيعدّده ليُنتج من التوازي والتقاطع بالدوران شكلاً مُفرداً فيكرره ليبتكر من تكراره ظهوراً مختلفاً متنافراً طوراً ومتشابهاً طوراً آخر إلا أنه يسعى إلى التأكيد على الإيقاع الذي بإمكانه أن يترجم ظهور الواحد في المتعدد أو الظهور المتنوع للواحد وفي ذلك عود على أهم الأفكار الواردة حول الفن الزخرفي العربي الإسلامي وكذلك نفاذ إلى جوهر الحركات المجردة والخالصة التي تعلمنا الطبيعة والحياة بعضا منها وتتركنا نتأمل البعض الآخر. ويصبح الإدراك الجمالي عند الفنان سمير التريكي نوعاً من الخوض في المسافة الفاصلة بين الذاتي والموضوعي دون الاحتكام المطلق إلى المنطق العقلي، ذلك ورغم صرامة أعماله المنبثقة في الغالب عن مرحلة تخطيطية والمارة عبر فترات تؤشر على فكرة اللوحة المشروع يضع للذاتي طريق الخلاص من قيد ما فتئ يحيزه ويجعله أمام مواقف صعبة إزاء ما يقوم به وما ينجزه زملاؤه[٢٦]. وإنْ كانت الموضوعية قائمة في هذا البعد الرياضي الموجه للعمل فإن الذاتية تبرز في التوجيه الاستثنائي للتراكيب وللألوان[٢٧]. ولم يأخذ سمير التريكي من الآخرين، حسب ما ضمنه من قول للرسام "بيسيار" في تقديمه لتمشيه التشكيلي[٢٨]، غير ما آمن به له فتبناه وأقام معه علاقة حميمية وأضاف إليه من جهده الموزع ذهنيا وعاطفياً ومادياً. لقد صور سمير التريكي نظاماً جديداً ليس هو نفسه القديم الموروث بل، يأخذ الروح الكامنة في هذا القديم ليواصل بها السير يكتب لها مساراً جديداً متفرداً سواء للشكل أو للشبكة أو للصيغ التركيبية. ورغم ما اصطبغت به هذه الأعمال التجريدية من صلة بالتجريد الغربي تؤصل رؤية حداثية للتجريد العربي الإسلامي مع التنبه إلى الفوارق الجوهرية بين الأصول الجمالية الموغلة في التأمل الروحي والوجودي لدى الغربيين ضمن تصور تيوصوفي ماورائي وباطني التوجه وبين نزعة عقائدية ترتكز على تأمل الموجودات والوجود من وجهة نظر إيمانية على علاقة وطيدة بالجوهر الذي يتسم به الخلق الإلهي. ومن خلال ما تحتكم إليه أعمال سمير التريكي من قِواعد ومن قوانين وأنظمة وأنساق نستشف هذا البعد من التأمل النافذ خلف ظاهر الأشياء إلى واقع الظواهر وأسرارها، إذ يقول: "...إن البحث عن الجوهري في الطبيعة (وهذا هو دور الفن) يقودنا إلى اكتشاف القوانين والنواظم التي تحكم دائرة وجود الحركية. إن العالم جملة من الأنساق الرياضية سواء

كانت ظاهرة أو باطنة "[٢٩]. هذا ما يؤكد تناظر الفكر والممارسة وهو تناظر يبقى نسبياً لأن التطابق فيه مستحيل استحالة تحول الكائن إلى آلة. والتجريد عند سمير التريكي إنما هو في الإدراك لهذه القوى التي تتحكم في النظم والأنساق دونما تأكيد على تعلة عقائدية أو ميتافيزيقية. فهل يكون ذلك ضرب من توازي الفن المجرِّد والعلم ؟[٣٠]

بمثابة الخاتمة

رأينا إذا، كيف أن هذين الفنانين تعاملا مع المتن التراثي العربي والإسلامي بمنطلقين مختلفين وضمن أطر حديثة مبتكرة ومجددة. وتكمن الحداثة وبعد التجديد فيما نصطلح عليه بالتمشي التشكيلي البحثي لكلا التجربتين، ذلك أن لطفي الأرناؤوط لم يسع إلى أخذ النجمية الزخرفية من الحضن التراثي "نسيج وجص وخشب ومعدن مُزخرَف" كي يعيد زرعها في الحيز التشكيلي الحديث، بل أسس لهذا الطبق النجمي حكاية ذات عناصر تشكيلية تقودها الأوضاع والألوان والأضواء وكأن الأعمال فصولا من سرد بصري الخصائص تشكيلي الأهداف. لقد لاعب الأرناؤوط هذا الطبق النجمي وفق قواعده البنائية دونما أي إخلال بصيغ بنائه أو ظهوره الشكلي البنيوي وفي الآن نفسه خلق الأطر التشكيلية الملائمة والمناسبة لهذه النجمية كي تكتسي لبوساً حديثا من حيث التلون والظهور والتنظيم والحركة. وبهذا الفعل يخرج عن كتلة الموظفين للإرث الحضاري والثقافي من الفنانين الذين تبرز أعمالهم بُعداً شكلانياً فجاً أو صيِّغاً قشروية غير ذات عمق. أما بالنسبة إلى الفنان سمير التريكي، فقد سعى إلى أن يكون بحثه التشكيلي قائماً على المتعة الذهنية في التوليد الشكلي المتأتي عن التصرف الواعي في التنظيم الشبكي سواء من حيث توجيه الاختيار الشكلي "مفردة وتركيباً" أو من خلال توجيه البناءات التشكيلية حسابياً وفق منطق العدد والقاعدة وتاقانون المتوارثة عن الأجداد والمتجددة بذات الميكانيزمات عند المحدثين. وعلى هذا الأساس يقدم سمير التريكي دلالة ملموسة على أن روافد الإبداع في التشكيل العربي الإسلامي الموروث لم تجف وأن في إتباع مسار القدامى بروح التجديد وضمن بحث منهجي يعي غاياته ما يجعل من هذا التراث حيَّاً في مناخ جديد وفي صيغة حديثة.

الهوامش

١- Samir Triki , Evolution actuelle de La problématique du patrimoine et de la création plastique en Tunisie ; In Patrimoine et création. Op. Cit. p84.

٢ - جاء في شهادة الدّراسات المعمّقة للباحث علي الجلّطي بالصّفحة ٦ ما يلي: " نستنتج أن الزخرفة تكاد تكون الميزة الأساسية للفنون العربية الإسلامية بل هناك من يربط بين تعدد الفنون الإسلامية وبين الزخرفة باعتبار أن فن السجاد، وفن النحاس، والمعادن، وفن العمارة وفن الخط والكتابة، وفن المنمنمات وغيرها، كل هذه الفنون، تترابط بميزة واحدة تجعلها منتمية للثقافة الإسلامية مواقع وأزمنة هي اشتراكها جميعا في حضور الزخرفة بجميع صيغها ". مابين المشهد والشّهادة قراءة في مستويات الترميز لنماذج من الرّقش. تأطير الأستاذ النّاصر بن الشّيخ، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، السّنة الجامعيّة ٢٠٠١-٢٠٠٢.

٣ - يقول موليم العروسي: "إنّ التّأكيد على فكرة الإله النّورانيّ، بما هو مبدأ منزه وأصلا لكلّ خلق، لم يتمّ في مكان آخر، حسب الوثائق بالطّريقة الّتي تمّ بها في الدّيانات التّوحيديّة في الشّرق الأدنى. والإسلام هو آخر الأديان الّتي استطاعت أن تقيم نسقا تنزيهياً لا مثيل له. يصبح الإله في هذا النسق مجرد قوة خفية لا تدركها الأبصار، بل هي مستحيلة حتّى على إدراك البصيرة ومتمنعة على الإدراك أيضا. الفضاء والجسد، منشورات الرابطة ١٩٩٦، ص ٧٣ .

٤ - "هناك في العالم العربي، إذا نوع من التّصوير اختار القبض على النّور كمطلق وتنزيهه تنزيها تامّا. يتعامل هذا التّصوير مع النّور على أساس أنه النّور المبدئيّ. لكن نوراً واحداً أحداً منتشراً في مطلقيته على اللّوحة لا يمكنه أن يُرى، بل إنه يصيب ناظره بالعمى، كذلك العمل على اللّون الّذي يفضي بالعين إلى الانجذاب. هنا يمكننا أن نعيد النظر في مربع مالفيتش نفسه، فالإمكانيات التقنيّة يمكنها أن تنقذ العين من العمى. وبإمكاننا أن نضع المربع الأبيض على سطح أبيض ويكون المربع بارزاً، وهذا ما سوف يعطي إمكانية النتوء والظل. وهنا نتساءل : هل يمكننا اعتبار هذا العمل قبضاً على النور المطلق؟ موليم العروسي، ص ٨٣، المصدر السابق.

٥- نسبة إلى أبولون وديونوزوس من الآلهة الإغريقية.

٦- Selon René Passeron : « Tant d'exemples, des plus probants, montrent en effet que la racine la plus profonde de l'art n'et pas dans le culturel local dont s'occupent la sociologie et l'histoire, mais dans la corporéité commune à tous les humains, o_ qu'ils

soient nés. Corporéité qui manifeste, a travers l'histoire, certes, la permanente oscillation des deux pôles de sa puissance physique : le dionysiaque et l'apollinien, en La »d'autres termes, la violence des pulsions corporelles et l'ordre mathématique. naissance d'Icare, élément de poïétique générale. Ae2cg. _ditions. & Presse Universitaires de Valenciennes. 1996, p 119

٧ - Lotfi larnaout est un être authentique. Il est bien plus «Naceur Ben cheikh affirme : préoccupé par l'acte de peindre que par l'idée de devenir un peintre socialement reconnu. Il continue à se définir sur la toile comme un projet de peinture. La peinture l'a envahit et il ne peut plus s'en détacher. Sa vie est un réel problème, car il vie sa peinture comme un engagement personnel et non comme un travestissement social. et Autant que Belkhodja, Sehili, Amara Debbeche, Hatim El Mekki, Ridha Bettaib Rafik El kamel, Lotfi Larnaout a touché vraiment le mystère de la peinture et le La quête de la tunisianité III. L'espace pictural. Op. Cit. p 5-6. . »mystère de l'être

٨ - deux éléments plastiques principaux, le bandeau «Dominique Clevenot distingue que : et le panneau, gouvernent l'articulation de l'ornementation architecturale arabo-islamique rythmant le mur selon un double système de continuité et de Une esthétique de voile. Essai sur l'art Arabo-islamique, éd. . »discontinuité l'Harmattan, Paris 1994, p. 143.

٩ - يعتبر العرب المربع رمزا للأرض والدّائرة رمزاً للسماء.

١٠ - il en confie l'expression à la forme, parce qu'il croit aux pouvoirs de celle-ci, « d'autant plus qu'il connaît ses possibilités de s'élever au- dessus du contingent et de se Dorra Vallier. Op. Cit. p. 131 . »maintenir dans l'essentiel, grâce à l'abstraction.

١١ - عبد الرزاق الخشين. المفردة في الفنون التّشكيلية . نشر مركز الفن الحي بمدينة تونس. سنة ١٩٨٨ . والقول المضمن لموندريان عن نص كتبه لمجلّة « vouloir» بإعانة الشاعر ميشال سوفور سنة ١٩٢٦ .

١٢ - هنري برغسون، الطاقة الروحية، ترجمة علي مقلد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص . ٤٢ .

١٣ - يقول جيل دلوز: " الإضافة ليست خاصية من الأشياء، إنما هي على الدوام خارجية بالنسبة لحدود الأشياء.... ..فمن خلال الحركة داخل المكان تتغيّر الأشياء داخل مجموع

ما موقعها، غير أنّه من خلال الإضافات فإن الكل يتحول أو يغيّر كيفيته". الصورة الحركة. ترجمة حسي عودة، منشورات وزارة الثّقافة و المؤسسة العامة للسينما، دمشق ١٩٧٧، ص.١٧ .

١٤ - « la répétition stérile :Nous avons distingue ailleurs cinq sortes de répétitions la répétition intégrée (la répétition ascétique (celle des rites), (celle de Sisyphe), celle des gestes du travail, planter un clou), la répétition avant (préparatoire ou la répétition structurale (interne à l'_uvre, le petit motiv). Parmi ces prémonitoire), au-delà de la répétition «espèces, nous pouvons distinguer, avec Gilles DELEUZE : nue et de la répétition vêtue, au-delà de celle a laquelle soutire la différence et de G, Deleuze ajoute ;...celle qui la comprend, une répétition qui fait la différence Cité in La naissance d'Icare, . »chaque art a ses techniques de répétitions imbriquées élément de poïétique générale R. Passeron. Op, cit, p. 159.

15- apaise et calme en s'approfondissant. En glissant vers le «Le bleu, pour Kandinsky : noir, il se colore d'une tristesse qui dépasse l'humain, semblable à celle où l'on est plongé dans certains états graves qui n'ont pas fin et qui ne peuvent pas en avoir. L'orsqu'il s'éclaircit ce qui ne lui convient guerre, le bleu semble lointain et indifférent, tel le ciel haut et bleu clair. A mesure qu'il s'éclaircit, le bleu perd de sa L'art Cité in . »sonorité, jusqu' à n'être plus qu'un repos silencieux, et devient blanc abstrait ; Dorra Vallier. Op., cité, p. 74.

16 - سمير التّريكي يعود إلى أبحاثه انطلاقاً من تراث الفن الإسلامي. حوار لجريدة الحياة اللندنية، أجراه أسعد عرابي. ١٩٩٨/٨/٢٥.

١٧ - المصدر السّابق.

١٨ - من مقابلة معه في الحلقة الخاصة به من برنامج لمسات الإبداع للتّلفزة التّونسية سنة ١٩٩٣ إعداد وتقديم رشيدة التّريكي والأسعد الجمّوسي الإذاعة والتّلفزة التونسية.

١٩ - Avant même « :Jacques Soulillo accorde a l'ornement une grande valeur en disant d'embellir , l'ornement est donc tourné vers l'autre, il lui est destiné et signale à son Le décoratif. Edition Klinsieck ; esthétique. . »attention ou un rang ou une puissance.. Collection dirigée par Marc Jiménez. Paris 1990. p.15.

أردنا بهذا القول عدم تأطير الزخرفي أو الرقش في خانة الإنتاج الإبداعي الدوني.

٢٠- Je n'ai jamais été doué pour les mathématiques, et je suis « :Samir Triki déclare toujours incapable de dire ou d'écrire graphiquement le langage mathématique. Je me suis seulement amuser a essayer d'écrire plastiquement de transformation d'élément Rapport de synthèse présenté pour l'habilitation universitaire, université de . »formels Tunis II Juillet 1996, p 40.

٢١- Les titres de mes peintures (carrés, polygones...) En explicitent « :Samir Triki écrit généralement la (ma) nature. Leur filiation à l'art géométrique arabe, musulman, et pourquoi pas sémitique tut court pour me conformer à l'idée de MASS1GNON- paraît claire. On reprochera certainement à ces formes leur(s) origine(s) traditionnelle(s). "Elle (la tradition) ressemble à une aura, à une matrice compensatrice. Pour des créateurs tourmentés qui se cherchent par et dans un langage d'emprunt, quoi de plus réconfortant que de renouer avec l'art arabo-musulman ? Le retour aux sources n'est-il pas étroitement lié à celui de la confiance en soi ? Qu'à cela ne tienne ! La création ex nihilo n'étant pas possible, l'emprunt est donc une nécessité et puis comme l'a dit B_SSIERE, "on ne prend elle, les autres que ce qui nous appartient déjà. Mais l'aliénation est-elle inévitable ? "L'occidentalisation signifie bien une aliénation, dit LAROUI, une manière de devenir autre, de se dédoubler; mais il existe une autre forme d'aliénation, courante bien que voilée, dans la culture arabe contemporaine : c'est la médiévalisation forcenée qu'on obtient par l'identification quasi magique avec la grande époque de la culture arabe classique" Le mal est pourtant bien indiqué ici . »par LAROUI il n'est pas dans la référence même, mais dans l'usage qu'on en fait Ibid. p. 39.

٢٢- esprits...et des ordre certain un correspond formes des ordre certain un à Focillon selon vie de l'esprit. Vie des la vie des formes dans l'esprit n'est donc pas un aspect de la Op. Cit.p.75-77. .formes

٢٣ - يقول سمير التّريكي :" نعني بالتكوينات المنتظمة تلك الّتي تولد بالتّكرار داخل حيّز لامتناهي وغير محدود. وترتكز التكوينات المنتظمة من وجهة نظر الرّياضيّات على ما اصطلح عليه بمجموعات الاعتدال les groupes de symétries ومعرفة نظريّة المجموعات هذه تمكن مستعملها إذا كان فنانا تشكيلياً ، معمارياً أو حرفياً من استنفاذ كل الإمكانيات في اقتراحه لتكوينات منتظمة انطلاقاً من مفردة تشكيلية معينة". من

مداخلة بعنوان: التوالد والفردية في الفنون العربية الإسلامية، ألقيت بمناسبة انعقاد الندوة الدولية الأولى حول آفاق التنمية فنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامي. دمشق ٤-١١- جانفي ١٩٩٧.

٢٤ - الماوردي أبو الحسن، أدب الدّنيا والدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٨. ص١٤٨.

٢٥ - حوار لجريدة الحياة اللّندنيّة، أجراه أسعد عرابي. مصدر سابق.

٢٦ - انظر إلى ما يعتقد من وجود قيد مسلط على عمل الفخفاخ في قراءته لهذه الأعمال وفي تصريحه لأسعد عرابي بالمصدرين المذكورين سابقا. حوار لجريدة الحياة اللّندنيّة أجراه أسعد عرابي. و كتاب التراث والإبداع. نشر بيت الحكمة وايديليس.

٢٧- «Pour le peintre Boulogne (1670), la séduction et la tromperie sont l'âme» de la peinture; son apparence serait son essence; il n'y aurait pas à opposer dessin et coloris: «Ce coloris est une des plus nécessaires parties de la peinture [...]. C'est celle qu'y trompe et attire agréablement les yeux, c'est elle qu'on peut nommer l'âme et le dernier achèvement de notre art, avec le dessin qu'y en est le fond; en un mot c'est elle qu' y en a tousiours faict connoistre le mérite». Cité par Gilbert Lascaul, in Ecrits timides sur le visible. Edition Armand Colin. Paris 1992. p.274.

٢٨- cité in Rapport de synthèse présenté pour l'habilitation universitaire, université de Tunis II Juillet 1996, p 39. Op. Cit.

29 - حوار لجريدة الحياة اللّندنيّة، أجراه أسعد عرابي. مصدر سابق.

٣٠- « Il existe une connexion étroite entre le pouvoir d'abstraction et la capacité créatrice à dédifîérencier le caractère concret de la pensée de surface. L'art et la science modernes ont atteint tous deux un très haut niveau d'abstraction. Voilà qui suffirait, s'il en était besoin, à prouver la santé mentale supérieure de la civilisation hautement créatrice qui est la nôtre». Anton Ehrennzweig. L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique. Traduit de l'anglais par Francine Lacque-Labarthe et Claire Nancy, Préface de Jean-François Lyotard. Edition GALLIMARD.1974.p.169.

الحروفية ...الجمالية ... الحداثة المقيدة

ياسين النصيّر

الاستهلال

١

تعني هذه الورقة أساساً بفن الحروفية، بوصفه فناً ذا مرجعية دينية وتراثية قائمة على الفلسفة العربية الإسلامية. ثم تعني الورقة بجماليات الحروفية عبر استخداماتها المختلفة، بما يؤكد أو ينفي الرؤية الفلسفية تلك. ثم علاقة الأثنين: الحروفية والجمالية بمفهوم الحداثة في الفن التشكيلي المعاصر. فيما إذا كانت الحداثة فيهاً مقيدة بتلك الفلسفة، أم متمردة عليها.

وابتداءً نقول: أن الحروفية ليست الحروف فقط، بل هي فن امتزاج الشكل واللفظ. حينما يكون اللون لغة حروفية أيضاً ." فاللغة سابقاً كانت بداياتها الأولى لغة تشكيلية، كما كان الصوت هو أيضاً اصطلاحاً رمزيا لمعنى أو مدلول"[1]. ويبدو لي أن هذه المهمة تحتاج لأكثر من بحث في جوانبها المتعددة، خاصة الرؤية الفلسفية التي تتحكم باستخدام الحروفية وانطلاقاتها الحاضرة والمستقبلية. من هنا يصبح المرور من الحروفية إلى الجمالية وصولاً للحداثة، بحاجة إلى جسور معرفية، تربط بينها وأن هذه الجسور تستفيد من التجربة الذاتية للفنانين العرب ومن التجربة الفنية العالمية. أما خارج هذه الفلسفة، فلن يكون حديثنا عن الحروفية العربية، بل عن حروفيات أخرى. وهي مهمة ليست هينة أيضاً، ولا يستطيع بحث مقتضب كهذا الإيفاء بجوانبها. لأن الحروفية ليست حصيلة تجربة لفنان أو خطاط، واحد ولا لتجارب منطقة معينة من العالم الإسلامي دون أخرى، بل هي تيار فني / فكري ينهل من معين الفلسفة العربية الإسلامية، ويتمرد عليها، ويحاكي التجربة العالمية ويتأثر بها. إن من يتابع تطورات الحروفية اليوم نتيجة التلاقح الثقافي والإبتكار، يجدها قد شملت ميادين فنية، ومعمارية، وتزينية، وطباعية مختلفة. فعندما نقول فن الحروفية، نجد لها تاريخاً متشعباً يمتد

عبر قرون، من مرحلة ما قبل الإسلام وإلى يومنا هذا. ومن يدقق في جمالياتها يجدها قد تداخلت مع ثقافات وممارسات فنية أغنت واغتنت إلى الحد الذي يجعلها اليوم تياراً قائما بذاته، سواء أكان ذلك في منطقة الشرق، التي تعني أيضا الهند والصين، واليابان، وبلاد فارس، وتركيا، أم الشرق الأوسط، أوشمال افريقيا، أو العالم الغربي الذي تأثر إيجاباً بفنون الشرق خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر..إذن ليس من بقعة جغرافية معنية تحدد الحروفية، ولا من مساهمة فنية محددة، يمكن الإنطلاق منها إلى ما وصلت إليه اليوم.

ونقول ثانياً، أن مفهوم الحروفية كمصطلح قابل للحياة، لأن يختص، ليس بالأبجدية الكتابية فقط،، بل بأبجدية كل الأعمال اليدوية والفكرية، فالحرفة مشتقة من الحرف، ونعني بذلك أن أبجدية ما لفنون النجارة ولفنون الزراعة ولفنون الأعمال اليدوية، من حياكة وسباكة وفنون شعبية وأدبية وفكرية، يمكن توصيفها بالحروفية أيضاً، ما دامت لها حروف خاصة بها. في هذا البحث غير معني بجماليات هذه الأبجديات الواسعة. ولكن الإشارة إليها تعني إن سعة فكرية ما يمكن أن ينطوي عليها مفهوم الحروفية، خاصة ضمن تيارات الفلسفة العربية الإسلامية.

٢

يتألف عنوان الورقة من اربع كلمات " حروف.. جمال.. حداثة مقيدة " وهذا بحد ذاته أشكالية نقدية، لأننا سنجمع بين ثلاثة حقول مفترقة المفاهيم أيضاً.

فالحروف هي الأبجدية العربية تحديداً، منتقلة من الخط،، إلى المدونة، ومن المدونة إلى العلامة، ومن العلامة إلى الصورة، ومن الصورة إلى التجريد. ولكن هذه الحروف التي يتعامل الفنان معها ليست معزولة عن الرؤية الفلسفية للإسلام، خاصة الدينية منها. فهي مهما اتخذت من أشكال فنية تعبيرية ورمزية، ومهما تنوعت مادتها وتراكيبها، تنتمي للفكرة الصيانية الكبرى التي تدين بها الفلسفة العربية الإسلامية، وهي التوحيد، وأن هذه الفلسفة قوة معرفية تمارس حضورها على كل الأنشطة الفكرية والاجتماعية للمسلم. ومن هنا فالبنية الصيانية ليست مجرد أفكار، بل هي مؤسسات، لها دور الهيمنة على الفكر والحياة. وسنشرح ذلك مفصلاً في تضاعيف هذه الورقة.

على مستوى التجربة الفنية، لن نتفهم العلاقة بين الحروفية والفلسفة العربية الإسلامية عملياً إلا إذا كانت مقترنة بالمكانية، فوجود الحروفية كخطوط تتعانق مع المكان - الورقة - الحائط - القماشة-....الخ لتشكل كتلة بصرية مقروءة / مرئية، وتتداخل مع غيرها من مكونات اللوحة، هي محاولة لتجسيد تلك الرؤية الفلسفية عيانياً، وبشكل محسوس، ناقلة فكرة التوحيد من الماورائيات إلى الواقع. لذا فهي ليست استجابة من غير هدف لقدرة

الحروف الذاتية على تشكيل رؤية روحية، بل وتشعرنا ونحن نقرأها، أننا قريبون من الله. نعزو - كما سنرى - هذه الثورة الفنية في الحروفية إلى قدرة الفلسفة العربية الإسلامية على تطويع الحروف لأن تصبح جزءاً من بنية فلسفية تصون الدين، وتحميه، وتوسع من تأثيره، وتفتح له نوافذ جديدة تستوعب شطحات الفكر. فعندما تصبح الحروف ضمن تشكيلة بصرية / معملية سواء أكانت هذه التشكيلة لحرف واحد، أو لأحرف عدة تصبح تجريداً، تعبر عن معنى في مكان تجريدي أيضاً، بالرغم من إمكانية تلّمسه والتعامل معه. بمعنى أن الحروف، انتقلت عن طريق الفن، لتصبح صورة مركبة، ناقلة روح الدين إلى الحياة. ومن يتتبع هذه الإنتقالة للحروفية، يجدها قد مرت بسلسلة من الممارسات الوظيفية، ابتدأت تزينية نفعية، وانتهت جمالية فلسفية، مروراً بعدد غير محدود من التحولات الداخلية.

أما مفردة الجمالية، تعني، فلسفة تقييم، وتقويم، العمل، من خلال نماذج من بعض الأعمال الفنية، كي نبين أين يكمن جمال الاستعمال. ولذا سيكون تعاملنا مع الحروفية بوصفها إبداعاً، تحررالإنسان من الرؤية السطحية المباشرة للعبادات، لتذهب به، إلى ماوراء الصورة الفنية للحروف، أي إلى العقل، إلى الفكر، إلى تلك الوشيجة التي ترتبط الحروف بالله. وسنجد أن هذا المحور هو محور واحد من محاور الجمالية. وخلال الصور سنجد أن مبدأ الصيانية متحكماً بسياقات اللوحات الفنية حتى الحديثة منها. نحن إذن في تحديدنا للجمالية كي نبحث في تطور الحروف، من إيقاع الشكل البدائي لها، إلى المطلق. نسعى لتبيان العلاقة بين الحروفية والدين، بين الحروفية والمساحة المكانية، بين الحروفية والكتلة. فالجمالية في الحروفية، نوع من العبادة، أو الصلاة، هي صيرورة للكائن، وشكل من أشكال الصلة بين الخالق والمخلوق. وسنوضح عبر النماذج تسلسلاً للوحات الفنانين التي تتعامل مع الحروفية تعاملاً متدرج الفهم والتشكيل.

في حين تكون الحداثة في بحثنا تحديداً، هي الأسلوب، أي الكيفية التي تحولت الحروفية فيها إلى فكر ومفهوم وطريقة شاملة لا تختص بالفن التشكيلي وحده، بل بعموم تطورالأساليب الفنية. ولذا فالحداثة فيها كما سنرى، حداثة مقيدة، ولكنها نقلة فكرية وأسلوبية كبيرة تحررت فيها من بعض القيود الدينية لتجاري تجارب عالمية ولكنها بقيت ضمن السياق الفلسفي العام ومن هنا فهي ليست حداثة حرة كالحداثة الغربية، بل حداثة مقيدة بأصولها الفلسفية كي لا تخرج الحروفية فنياً عن هدفها الأساس، وهو التقرب إلى الله عن طريق الكلمة. من هنا نجد الحداثة التي نعنيها في هذا البحث تشكل مفهوما محدداً، وغامضاً، وكبيراً، ليس من الهين أن نلم بأطرافه هنا، فهو يتصل بالبناء الإجتماعي حيث الحرف لغة للجميع، وبالبناء الفلسفي والفكري والثقافي حيث الرؤية الفلسفية تتحكم بكل الأنشطة لتطوير المجتمع.

هذه أقانيم ثلاثة متسعة، ومن حقول معرفية غير متجانسة زمنياً. فالحروف قديمة قدم الإنسان، بينما الجمالية والحداثة نتاج فلسفات وأفكار حضارات القرون الأخيرة. وعلينا كي نؤلف منها سياقاً مقبولاً لهذه الورقة، أن نضحي بالكثير من الطروحات التي تعرقل سير تكوين رؤية متسقة لهذا البحث. فالصعوبة تكمن أولاً، في إختزال المفاهيم، والثانية في تكييفها لسياق معاصر.

٣
تنويع المصـــادر

تتكشف حقيقة الفنون الإسلامية، وخاصة الحروفية عندما تجاورها مع فنون مشابهة لها. فهل جاءت الحروفية في الفن، نتيجة تأثر بعض الفنانين، بالحروفية الهيروغلوفية والنبطية القديمة، وما وجد منها من بقايا في القرن الثالث الهجري عندما أُستخدمت في القبور واللوحات الفنية؟ أم هي منطلقة من جذور الفلسفة العربية الإسلامية ومدياتها المعرفية وحدها؟ أم أنها إكتسبت قيمة فنية بعدما اشتغل الخطاطون العرب، وغيرالعرب، على فكرة التوحيد في الخط؟ أم جاءت الفنية للحروفية العربية بعد أن تأثرت بالترجمات وبالإحتكاك بثقافات الشعوب الأخرى، خاصة ما نقله المستشرقون والفنانون الذين زاروا الشرق العربي، والشرق الأقصى، واطلعوا على تراث الأمم ومخطوطاتهم، واكتشفوا الطاقة الفنية التي تمتلكها الخطوط العربية، فنقلوها لحضارتهم؟ أم لا هذا ولاذاك؟ إن من يراجع صلة الحروف بالدين سيجد أن الحروفية بنية صوفية تجريدية تستغرق عملياً طاقة التأمل بالخالق. في هذا المجال، نجد أن صلة اللغة العربية بالدين الإسلامي، تتحول من الصورة إلى الكلمة ومن الكلمة إلى الكتلة ولذا فهي بنية تجريدية دينية حملت الوحدانية في أبعادها الفنية. بالرغم من أن فنون الحروفية العربية القديمة والحديثة، خلت من تمثيل القصة والشواهد والحكاية الدينية، كما هي عليه الفنون المسيحية عندما أعادت قصص، وحكايات الأنبياء، رسماً في الكنائس، نجد الحروفية العربية أعادت فكرة التوحيد عن طريق تفجير مكنونات الحروف ذاتياً، والبحث من داخله عن مديات معرفية خاصة عندما تجاورها مع غيرها، أو أن تجعل منها كتلة مالئة لمساحة اللوحة. وسنجد من خلال النماذج أن طرقاً فنياً كثيرة سلكتها الحروفية كي تصل إلى أن تكون هي بذاتها عبادة عن طريق جماليتها الفنية. والمشكلة نقدية، فعندما تقف أمام لوحة حروفية تحتار في أي اتجاه فني تضعها، وتكون الحيرة أكبر عندما لا تجد معايير نقدية لتفسرها في ضوئها. عندئذ تصبح الرؤية النقدية لها خبط عشواء، رأي يعيدها إلى جذورها الإسلامية وآخر يلحقها بالمدرسة التجريدية، وثالث يعيدها إلى فنانين قدامى ومحدثين عرب وغربيين. لذا فالرؤية النقدية تقع وفق تصورنا ضمن ميدان الفكر الصياني / التدميري للحروفية للفلسفة العربية الإسلامية أيضا، وهو الخشية من أن يكون التفسير لها تكفيراً..

يقول أدونيس في هذا الصدد " الأبجدية تجريد، وهي لذلك أغنى، وأعمق كشفاً، وأكثر ثبوتية وديمومةً من الصورة. ثم إن اللغة الأبجدية أشدّ صلةً بالنفس والوعي من الصورة التشكيلية وهي لذلك أكثر قابلية لأن تشحن بالدلالات. هكذا يطابق التجريد الإلهي تجريد تعبيري بالكلام، وتتطابق الإشارة اللغوية مع الإشارة الإلهية.. ذلك أن الله كلمة لا صورة. ولا يدرك الله بالصورة، لأنها تقدم إدراكاً بصرياً خادعاً، وإنما يدرك بالكلمة(العقلية والقلبية) التي هي تجريدية"[٢]. شخصياً أميل إلى تظافر هذه المصادر كلها، في ما وصلت إليه الحروفية اليوم. فما نشاهده من لوحات للحروفية يخلو بعضها من الروح الديني ليتحول إلى لوحة فنية تتعامل مع الحرف تعاملاً جمالياً وحداثويا، كلوحات مديحة عمر، في حين نجد بعضها روحياً والبعض الأخر جمالياً تزينياً، وهكذا. فالحروفية الحديثة تحولت إلى تيار فني حديث. لنخلص إلى أن الدائرة النقدية في هذه الورقة للحروفية ستنطلق بعيداً عن أي توصيف مسبق أو محدد لها.

٤

يبدو أن طريقنا للدخول إلى أعماق الحروفية ليس سهلاً إنْ لم يكن محفوفاً بالمخاطر خاصة وأن مسيرتها تعرضت لجملة من الكوابح الدينية التي تمنهج استعمال الحروفية، وفي أبعادها لصالح منهجيات دينية سرعان ما تخلت الأديان الأخرى عنها. وأعني ان تكون الحروفية خاصة بالزخرفة والنمنمة والكتابة والأرابسك. وبالرغم من هذه الصعوبات المنهجية التي ترتسم أمامنا، نحاول جاهدين أن نجد المبررالمنهجي لوجود الحروفية اليوم في بنية الفن التشكيلي الحديث وهي البنية التي ستجرد الحروفية من أساليبها الدينية القديمة وتربطها بسياقات العصرالحديث وقيمه المختلفة، لتسهم في تفسير جوانب من تيارات الحداثة دون أن تفقد رؤيتها الفلسفية القديمة.

الحروفية فن، وما يترتب على الفن عموماً، يترتب عليها. ومن هنا ستكون بعيدة عن أن تكون ملتصقة بخلفياتها المعرفية فقط،. فقد فتحت أفقها على التطوير ذاتياً والاستفادة من الآخر، ووحدها تقرر فيما إذا كانت تخضع لمنطق الفلسفة الإسلامية؟ أم لتأثيرات الغرب؟ أم لتجارب الفنانين والخطاطين؟ نحن لا ندعي على الحروفية إلا ما تقوله مسيرة الحروفية نفسها. فالكثير من الفنون الإنسانية كالأدب والرقص والغناء والموسيقى لم يُسبغ عليها البعد الديني، فاستمر بعضها ومات بعضها الآخر وأُهملت أقسام منها. لكن الحروفية ولكونها، ملتصقة بالأبجدية، أصبحت الرؤية الفنية الخالصة لها، قيمة جمالية ترتبط بسياق تطور الرؤية المعاصرة إلى الدين. فرسوم الواسطي، بالرغم من انها أُنتجت في القرون المتأخرة احتلت مكانتها الفنية لاحقاً، وحكايات الف ليلة وليلة، أصبحت جزءاً من ثقافة عالمية لاتساع

دائرة الخيال فيها، والقصص الشعبي، والسير، احتوت هي الأخرى صراعات اجتماعية وقبلية تُعد اليوم ديواناً شفاهياً للثقافة العربية، وكلها فنون، نشأ بعضها قبل الإسلام، ثم وجدت لها مسوغات وجود في الثقافة الإسلامية لتتطور وفق صياغات فنية حديثة. ولكن هذه الفنون لم يُسبغ عليها صفة القدسية، كالحروفية، فأُهملت دينياً، بينما الحروفية أصبحت من أهم الفنون لأنها تجذرالعلاقة بين الكلمة والعبادة.

تشير المصادر إلى وجود ثلاث نظريات لتأصيل فن الحروفية في التجربة التشكيلية الحديثة.

النظرية الأولى : تقول بتطورالحروفية عن الجذورالفنية للأبجدية العربية الإسلامية وفنونها.

النظرية الثانية : تشير إلى تأثيرها على الفنون الغربية وعلى فنانين غربيين زاروا الشرق ونقلوا عنه فنونه، ثم أعادوا صياغتها وفق تصورهم والإمكانات التقنية الحديثة، ثم دمجوها بتيار الحداثة الأوربية.

والنظرية الثالثة: تشير إلى العلاقة الصوفية بين الحرف والعبادة.

نحاول هنا أن نلقي الضوء على هذه النظريات بما يفيد بحثنا وليس تفصيلاً لها.

فيما يخص نظرية التأصيل: نجد أن من يستقرئ فن الرقش أو الأرابسك مثلاً، وهو الجذر الفني للحروفية، نجد أن الحروفية نمت فيه، عبر ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة النمنمة، وهي الأساس الذي سيبني عليه فن الحروفية بنيانه لاحقاً. فالنمنمة، فن مكاني تجريدي، يعتمد الجزئية كنواة تحوي الكلية،أنها تلك الطاقة الكامنة في الجزء، ولذا عندما تصطف أو تتراكم لا تحيل إلى مُتشابه، بل إلى تراكم نوعي، هي ذلك العالم الصغير الذي احتوى العالم الكبير. وسنجد لهذه النظرية المكانية المنتشرة في اللفظ الواحد الدال على مجموعة كلفظ الجلالة،أسساً معرفية، أن التكرار لها هو تنويع فيها، هو تجديد لها فالصوت المتكرر الذي يردد كلمة الله في الطقوس والعبادات هو ليس تكراراً للحروف بل للصوت الذي يتجدد ويكبر ويتسع بالتكرار. فالنوى الصغرى المتضمنة في الحرف الواحد تصبح نوى كبرى في التكرار، لذا فالنمنمة نواة قبل أن تكون جزئية. نجد حضور النمنمة في الحرف خلال ممارستة الفنية،أي أن الحرف الواحد يصبح كلمة، كتلة، صورة،مساحة. وكل هذه التدرجات لم تخرج عن حرفيته كحرف مشبع بروحه الدينية، لكنها خلقت مملكة فنية بصرية هائلة القيمة، عندما نراها من زوايا مختلفة وقد أضافت الألوان وتدرجاتها وحركة الفرشاة،عليها قيمة تعبيرية. هذه الطريقة الفنية هي تأصيل للعبادة، لأنك

لا يمكن أن تجرد الحروفية من بعدها الديني، حتى لو استخدمتها لأغراض مغايرة. فالحرف يحتوى على عالم أكبر من حجمه، هذا ما أضافته النمنمة للحروف.

على مستوى الخط الذي تطور عن النقطة نجد النمنمة تياراً في بنية الشكل المرئي، ومادة يمكنها أن تغني عن الواقع لتعيد تشكيل الماوراء بطريقة تأملية. فالنمنمة " تنقل الواقع إلى البعد الخيالي، إن التنظيم الجمالي لهذا الفضاء، الصميم والمتحكم به، والذي هو بالنتيجة فضاء تم تعزيمه، إنما يؤكد على الشكل الخيالي للتشكيل البلاستيكي، في الوقت نفسه ينفخ فيه الحياة، ويعيد له جماله وذروته التعبيرية" (٣).

المرحلة الثانية: فن الزخرفة، ودور الزخرفة كبير في الحروفية إن لم نقل هو الأساس الثاني الذي أكسب الحروف مرونة في التعبير. فالزخرفة بنية خيالية لاحتواء الأبعاد في إطار بنية الرؤية البصرية المقبولة، لذا تجدها تلتف، وتتموج، وتنحني، وتغور، وترتفع، وتنخفض، وكأنها تياراً مائياً يدخل في أواني مستطرقة من أجل أن يرسم لنا صورة متعددة الأبعاد والجوانب. هذه الطاقة الفنية التعبيرية، مكنت الحروف من أن تتغلغل في المرئي وفي الماوراء في آن واحد، وكأنها توصل بين الخيالي والواقعي، بين الصورة وتأويلاتها. اضافة إلى أنها تمتلك مساحة للتلوين والإضافة والتجسيد، وهو ما يجعل الكتلة كلها مرنة، هذه النقطة مهمة، سنراها في الجماليات للحروفية عندما فضلت الحروف التعامل مع المساحة في اللوحة الفنية الحديثة، وابتعدت عن قراءة الحروف كما هي منطوقة. وقد تأثر بها فنانون كبار،كما يشير طوني مارتيني في دراسته. لكن النقطة المهمة التي تخض الحروفية وعلاقتها بالزخرفة، هي البنية الفنية لها، فكانت بطريقتين: مقوسة الخطوط ومستقيمة. وهاتان الطريقتان مكنتا الحروفية فنياً من أن تستوعب الفضاء وتمنهجة بطريقة مضادة للمحرمات الإسلامية، لتخلص فن الخط من أية موانع، وسنجد التواءات الزخرفة قد أدت لاحقاً إلى إغناء الفن التجريدي بالطاقة الروحية للخط، كي يستقل الشكل بنفسه، ويتخلص من أي تأثير ديني. وسنجد فنون الزخرفة تتسع لتشمل الديكور والعمارة وهندسة البيوت الداخلية والجوامع وبيوت الله، وغيرها كما مهدت الأرضية لفن الرسم خاصة في " تموجاتها الخطية لتكرار الموتيفات والعلامات الملونة على السطح" (٤). وهو ما اعتمده عدد من الرسامين الغربيين خاصة بيكاسو وبول كلي الذي يُعد الأب الروحي للحروفية في الفن الغربي، ومنه استفاد الكثير من فناني الشرق من بينهم شاكر حسن آل سعيد ونجا المهداوي وغيرهما.

المرحلة الثالثة: هي فن الكتابة، الكيليغراف، وقد اتسعت هذه الطريقة من الكتابة التشجيرية إلى الكتابة الشعرية حتى أمكنها أن تستعيض بالصورة. وفي فننا العربي الكثير من المساهمات الشعرية التي تعمد الكاليغرافية كطريقة العراقي ناصر مؤنس، وهي مرحلة مهمة في تطور الحروفية، فالخط الإسلامي يتصل بفلسفة الأعماق الروحية للإنسان، ويصبح جزءاً

من انثروبولوجيا ثقافية يمكن أن تشير لها على أنها بنية خاصة بالإنسان في مختلف أنحاء العالم. تلك هي الروح الخفية التي تحول الخطوط إلى إتصال روحاني، وعندما فهمها الغرب طور آلياتها ودمجها بالتعبيرية والتجريدية واستفاد من مرونة الخط في ذلك يقول الفنان هربت ريد " إن التعبيرية التجريدية، كحركة فنية، إنما هي معالجة وامتداد للتجريدية الكاليغرافية (تجريد الخط) مفهومة كتعبير عن الفرد، ومن هنا فثمة علاقة وشيجة تربطها بفن الخط الشرقي" (٥).

ويذكر الباحث اليوناني السكندر بولو " أن الخط العربي فن رائد وأساسي وذلك على عكس موقع الخطوط لدى العديد من الشعوب الأخرى" السبب الذي يجعله يقول ذلك، أن وراء الحرف العربي فلسفة دينية إسلامية، وهي قوة له ومنهجه لاستعمالاته.

وتقول الناقدة الألمانية سيجريد كالا أثناء مشاهداتها لأحد المعارض التي أقيمت في بغداد عام ١٩٧٣م " من ضمن ما شاهدته لم أجد نتاجاً يفصح مصدره العربي وينطق به إلاّ ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة " وبالطبع تعني اللغة العربية بعمقها الديني.. فن الخط العربي هو تثوير لهذه اللغة.. ويعزف العبقري الاسباني بيكاسو ذات مرة من أن " حروفه وانحناءاتها مادة فنية مدهشة أقصى نقطة أراد الوصول اليها في فن التصوير وجدها في الخط الاسلامي، وقد سبقني - كما يقول - إليها منذ أمد بعيد"(٦). وهكذا كان الخط العربي هو الفن الذي توحدت عليه اذواق وأعين المسلمين في الزخارف الإسلامية بالمساجد من أصقاع منغوليا والقوقاز، وحتى مآذن تركيا وألبانيا شمالاً، مروراً بالأقطار العربية الإسلامية وهو الوحدة الجمالية التي كانت أقوى من اللغات، فالخط العربي هو حامل لغة القرآن الكريم وسفير الرسالة المحمدية عبر العالم منذ ظهور الاسلام حتى نهاية العالم.

٥

هذه المراحل الثلاث، لم تتم متتابعة أو متعاقبة، وإنما متداخلة. فمهدت للحروفية أن تستبطن ثيمة دينية مستوطنة في بنية المجتمع عبرت عنها النمنمة والزخرفة والكتابة، وصولاً إلى الحرف فنياً، لتصل بالتشكيل البصري لها - كقيمة عبادية- إلى مرتبة اللوحة. ولكن ليس بعد، إذ تحتاج هذه الفكرة إلى تقنيات وتصورات وتجارب وتأصيل نظري. فتحويل اللفظ الصوتي إلى كتلة فنية هي الغاية من استعمال الحرفية، الكتلة التشكيلية هي صوت معبر عنه بالتجسيد، وما ظاهرة الإلتفاف والكمون والاستبطان والتكرار للواحد، إلا لغة باطنية عميقة استوجب فهمها لفلسفة الكون، بإحالة المادي إلى الماورائي، الكتلة إلى عبادة بصرية. لذا فالفلسفة الصيانية لا تشمل التعاليم الدينية الصارمة فقط، بل نزلت إلى الحروف والكلمة والرسم والشعر. فالمثال الفني الذي ينتقل من الغيبي إلى الواقعي. يجتاز مرحلة التحريم بأنه

يعبر عن الذات الإلهية، كمرددة بصرية للتصوف. فالذات الإلهية تكمن في الكلمة. إن طاقة الصلاة ليست بكلماتها فقط، وإنما بالشعور أن طاقة التلفظ تقربنا من الله، خاضعين الجسد للإستجابة الروحانية لما في الكلمة، وما الكلمات التي تتردد في الصلاة إلا وسيلة لمثل هذا الإتحاد. ولنا أن ندرك أن الحروفية باعتبارها متطورة عن اللغة، ليست مرفوضة في الإسلام،لالأنها لا تصور القصص ولا الحكايات الدينية بأشكال ضنمية أو بشرية، بل هي تصوير للكلام، أي إنها تصنع مثالاً روحياً من الحروف. من هنا تعبرالحروفية الواقع إلى الماوراء، ومن هنا أيضاً ندرك كم هي الصوفية عميقة عندما أبعدت الإنسان من التعلق بالبصريات، لأن الذهاب بالعقل عن الماورائيات هو الكفر. لذا يجيء الخط وقد حمل الحق، وتجيء النمنمة وقد فتحت أبواباً للتأمل، ويجيء الرقش وقد تغلغل في الكينونة، وتجيء الكتابة وكأنها عبادة. ليصبح الخط لغة دينية. يقول الإمام علي " الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً "، ثلاث مفردات ارتبطت بالحق، الجمال والحق والوضوخ ويقول أيضا: أن الخط من "أهم الأمور وأعظم السرور"[٧] .السرور بمعنى الفرح الذاتي . ويقول ابن عباس أن الخط " لسان اليد " أي تحويل الخط إلى كلام . ومعنى اللسان واليد أنهما يقتلان الصورة لكي يفصحا عن المعنى أي الحق في لانهائيته" [٨].

في جانب آخر نجد الفنون العربية على علاقة وثيقة فيما بينها، فتقترب الحروفية من فن الرقش أو الأرابسك، وتقترب من الشعر العمودي كثيراً.الشعر يعتمد الصوت والتكرار الموسيقى، للبحث عما وراء الصورة الواقعية له، أنه ذاهب إلى هناك، إلى تلك البقعة الخفية من الصورة المضمرة في وجدان الأمة، ولذا حمل الشعر تقاليدهم وديوانهم وثقافتهم ومدوناتهم وجغرافيتهم، من هنا تعامل الإسلام مع الشعر تعاملاً مرفوضاً لأنه يُصَّور بالكلمات، إلا إذا كان لصالح المسلمين. ثمة وشيجة بين الإيقاع المكاني للخط والتكرار الإيقاعي في الشعر، وهي عملية توازن ثقافي بين كلمة تتوجه إلى معنى حياتي وهو الشعر، وكلمة تتوجه إلى المطلق الروحي وهو الخط،. ربما لن يكون ذلك مرئيا لنا، لكن من يتأمل ايقاعات وتشكيلات الحروف في المخطوطات، يجد ثمة واحدية بينها وبين القصيدة العمودية. لاشك أننا لا نستطيع الإجابة عن هذه التساؤلات المربكة، ونصادر النتائج الباهرة التي وصلت إليها فنون الحروفية الإسلامية. وإنما نشير إلى أن الحروفية توازي حضوراً الشعر، في حين تختلف عنه في المقاصد، لذا فالحروفية تحمل جذوراً فلسفية وليست مجرد خطوط أريد لها أن تكون مدونات لصور وحالات ومشاعر روحانية، وضمن هذا السياق، نجد الحروفية جزء من بنية فلسفية صيانية وجدت تعبيرها في الكتابة الفنية وتشكلاتها المختلفة، فتحولت إلى قيمة روحية تصون الواحدية، لأنها على صلة بالقرآن. ففي إطارها ينعدم التماثل لأي صورة خارجية، بل يبقى الفهم باطنياً وضمن الكلمة، لأن الكلمة تعبر الواقعي إلى اللانهائي، تغور

في اللامرئيات فـ " الكلمة أنثى، حُبلى بطاقات البداية - الخلق. تضعنا دائماً في أفق ما لا ينتهي. وهذا نفسه ما تقتضيه حين تتحول إلى خط. ذلك أن الحرف،إذ يتحول إلى خط، يدخل في لانهاية المكان، ينحني، يتماوج، يتشابك، يتقابل، يتدور، ينبسط،- يلبس الحركة، في جميع أبعادها، ويخترق جميع الإشارات، في هذا المنظور، سواء بالكلمة أو بالخط أو باللون، لا يُعنى بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لايراه"(٩).

٦

في إطار نظرية التأثير والتأثر: تتحدث الكتب والبحوث، عن أن فنون العالم الإسلامي وجدت طريقها إلى أوربا في أواخر القرن الثامن عشر وأوليات القرن التاسع عشر، وهي الفترة نفسها التي شهدت نهوضاً فكرياً وأقتصادياً وثقافيا في أوربا، لفتح طرق للتجارة عبر الشرق إلى الصين والهند. وكان فكر السان سيمونيين في فرنسا، أيام حكم نابليون الثالث المحرك الأساس لفتح طريق قناة السويس الذي يربط أوربا بالشرق، طلباً لاتساع التجارة واكتشاف العوالم السحرية والثروات، بعد أن تمكنت أوربا من النهوض تقنياً في الصناعة والمعامل والبنوك والتجارة والثقافة والفلسفة والقوة العسكرية. كما ترجمت أمهات الكتب العربية للغات أوربية بينها ألف ليلية وليلة ورسالة الغفران وكتب الفلك والطب والفلسفة. ضمن فترة الصراع الكبير هذه بين العلم والدين كتب غوته مسرحية "فاوست" عام١٨٣١. فمن أجل نهوض أوربا، على العلم أن يتخلص قليلاً من هيمنة الكنيسة لصالح القوى الجديدة التي اعتمدت العقل والفكر والتكنولوجيا. في هذه الفترة أيضا جرى نقل وعرض فنون الشرق في أوربا، عن طرق عدة، منها ما نقله الدبلوماسيون والمتفقهون والرحال، وبعض الفنانين الذين سافروا إلى الشرق، ومنها ما نقله الشرقيون بأنفسهم إلى الغرب، إن معارض عديدة لفنون الشرق قد أقيمت في أوربا "ساعدت أكثر من سواها في الكشف عن الفن العربي الإسلامي(١٠) ،ونجد أجنحة للفن العربي والإسلامي أقيمت عام ١٨٧٣، جانب منه الفن العثماني، واحتوى الجناح التونسي، والجناح الجزائري، على لوحات فنية إسلامية تجمع بين الزخرفة والنمنمة والكتابة. ولم يكن ذلك في مدينة واحدة من مدن أوربا، بل في مدن عدة، مما يعني ان ظاهرة الشرق في أوربا هي التي خلقت مفهوم الأستشراق الأوربي كما يقول إدورد سعيد. ولكن علينا أن نعيد تصورنا الذاتي وفق ما طرحه الغرب عنا، الفنون التشكيلية يمكنها أن تعيد إلينا هذه الذاتية التي متد تأثيرها خارج جغرافيتها بما ملكته من حداثة التصور للعالم. ولم يقف التأثير على وجود معارض للفن الإسلامي، بل أن فنانيناً كباراً مثل: ديلاكروا ،فان كوخ، غوغان، كاندنسكي،ماكس أرنست، كلود مونيه،ايف تانغي،أي غراسيه، رينوار، موريس دوني،ألبيرماركيه، سينياك،ماتيس، بول كلي، كوكاشا، وتريس، وبيكاسو،وغيرهم، كانت معظم مشاهداتهم ورحلاتهم للشرق ولشمال أفريقيا، خاصة مصر

والجزائر وتونس والمغرب، وإلى الشرق الاقصى أيضاً، للبحث عن خصوصيات الفنون الشرقية، وعن الطاقة الروحية في الثقافة الشرقية، فعاد هؤلاء متأثرين بما وجدوه، فطوروا وفق رؤيتهم ما يمكن تطويره منها فنياً، ونخص بالذكر هنا الفنانون الكبار: رينوار، ماتيس، بول كلي، وبيكاسو.

والسؤال ماذا أضافت هذه الحركة الفكرية الاقتصادية السياسية للحروفية؟ المتتبع لتقنيات الحروفية يجد جملة مؤشرات حدثت على الحروفية الإسلامية وهي تدخل الثقافة الغربية ويمكن إجمالها بخمس مفردات أساسية.

الأولى : وجود مدارس فنية للرسم مما يعني أن استثمار الحروفية يتجه نحو مدارس فنية دون أخرى فاحتضنت التعبيرية الخطوط ثم التجريدية.

الثانية : وجود فنانين رسامين يعرفون قيمة الحرف ولديهم خبرة في التصوير والكيلوغراف وفنون الكتابة وهو أمر مهم في استعارة الإنحناءات عند بيكاسو وبول كلي من أنها جزء من روح الشرق ومرونة الطبيعة والضوء وسعة الأفق.

الثالثة : وجود فلسفة حديث وعلوم تقنية ومشاريع تحديث ورغبة في اتساع رقعة التجارة والصناعة والجغرافية وهيمنة القوة المادية على الحياة الاجتماعية ونهوض القوى القومية ووجود تيارات فكرية تحديثية وظهور الطبقة العاملة كقوة وفلسفتها الماركسية. هذه القوى وغيرها فتحت أسواقاً ومجالات لأن تتسع رقعة الاستفادة من الفنون. وتشهد المعارض الكثيرة على ذلك.

الرابعة : وجود أرضية ثقافية لتلاقح الحضارات فلم يجر نقل اللوحات فقط بل العلوم والفلسفة والفكر والطب، وقد كان لتأثير الأندلس في أوربا أهمية كبيرة ليس في نطاق الفلسفة بل في التبادل التجاري خاصة بين شمال أفريقيا وأوربا وهو ما مهد للكثير من الرسامين أن يقيموا فترات طويلة في دول المغرب العربي.

الخامسة : وجود مرونة فكرية وأسلوبية في ثقافة الشرق وهي الطاقة الروحية، وهو ما يشكل العنصر الفاوستي المخفي وراء التكنولوجيا.

الجمالية

٧

نخرج من تحديد المصادر ومفردات العنوان، إلى توضيح الدائرة الفلسفية التي تدور بها

هذه الأطروحة، إذ لا يكفي أن نحدد معنى العنوان ومصادر الحروفية، بل المجال الذي تتحرك فيه ضمن بحثنا تحديداً. سنجد أننا ندور في دائرة فلسفية كبرى هي الصيانية والتدميرية، وهي دائرة فلسفية تتألف من خمس دوائر كبيرة أخرى،[11] تشمل - حسب رأينا- كل مفردات الفلسفة العربية الإسلامية، وتصوراتها الاجتماعية والسياسية والفكرية، ومن بينها الفنون والآداب.

من هنا نعتبر الجمالية بحثاً في طرفين: الأول هو فنان الحروفية الذي وجد مجالا لأن يغير من تركيبة الحروف وميادينها ليصنع منها لوحة معاصرة مع بقاء عمقها الروحي واضحاً. والثاني هو المتلقي الذي يغير من ذائقته ومواقفه كلما وجد خروجاً ممنهجاً على تركيبة ووظيفة الحروفية السابقة. ثمة صراع خفي بين تطور آليات الاتصال والاستقبال للمتلقي التي هي جزء من آليات تحديث المجتمعات وبقاء الحروفية محكومة بثيمة دينية تحد من انطلاقتها. هذا الصراع الجدلي بين عقلية الفنان واستجابة المتلقي أحدثت ثورة خفية باطنية، تمثلت باستبطان الروحانية في التقنية الحديثة، كي يحافظ الفنان على التأصيل الديني في الحروفية من جهة، ويواكب التطورالاقتصادي والثقفي والعمراني من جهة ثانية، مبقياً على الحرف، كثيمة تأصيلية، لكنه يغيّر بين حين وآخر في تركيبته ووظيفته الجمالية، ويدمجه بالإشتغال الفني مع المساحة، ويفجر في داخله مكوناته التعبيرية، كي يخرجه من إطره القديمة: النمنمة والكتابة والخط،، إلى أطر فنية جمالية جديدة هي اللوحة الفنية.

سيدور بحثنا إذن حول خضوع الحروفية لمبدأ الصيانية / التدميرية والتمرد الموضعي عليها. فالصيانية/ التدميرية هنا، تمثل فكرة التوحيد، بطرفيها المتعدد والواحدي، وضرورة وجود هذه الفكرة في كل ما يتعلق باللغة والثقافة، والدين، ونظام الحكم، والشريعة،والفقه، والقانون، والمجتمع،والعملوالتفكير...الخ وتعتبرالكلمة / الخط وهما الأداتان المعبرتان عن هذه البنى الروحية. محور هذه الصيانية / التدميرية إذ لا يجوز للكلمة في اللوحة الفنية أن تؤدي غير المعنى المحملة به روحياً، لذا تكون الكلمة والخط واجهتان لصيانية للدين. فالخروج عليهما خروج على أغراضهما. هذه البنية هي جوهر الفكر المحافظ المتحرك. من هنا حملت الكلمة والخط جدل الفلسفة العربية الإسلامية وإشراقاتها. والحديث في هذا المجال لا ينصب على الحروفية وحدها، بل المنظومة الشاملة التي تحتكم إلى الأصول الدينية القديمة كي لا تخرج الحروفية عن سياقها، ولكن يمكن تطويرها فنياً. هذا هو جوهر الصيانية التدميرية التي تحكم هذه الرؤية. لا يمكن الخروج على ثوابت الدين، ولكن يمكن تطويرالرؤية لها، شريطة أن تكون معتمدة الأسس الفكرية للتوحيد نفسه.

سنجد ضمن بنية هذه الفلسفة،أن الحروفية لم تقف على أشكال تعبيرية ثابتة، فهي تتطور ذاتياً وموضوعياً وتستوعب الأشكال والحركات الجديدة، وتنفتح على ثقافات وتجارب

الشعوب الأخرى، خاصة اللوحات التي تعتمد الخط،، في حين تتمرد جمالياً على السياقات القديمة للصيانية الشكلية. نُعد هذا التمرد تدميراً بناءً، لأنه لا يغيير من الأسس الفكرية القديمة لصالح حركة الحروفية الحديثة فقط، بل ويوسع الجمالية فيها. فالتدميرية ضمن هذا السياق حركة في البنية، نعدها حركة ثورية، تنشأ في بعض حلقاتها من داخل البنى الصيانية نفسها، وبعض حلقاتها من تفاعلها مع تجارب ومكونات الشعوب والمجتمعات الأخرى. وقد تنجح، كما نجحت حركة الحداثة في الشعر، من أن تقلب موازين الفن القديم لصيغ حديثة، دون أن تفقد أسسها وجذورها. سنجد لوحات فنية عديدة حاولت الخروج على السياقات الدينية للحروفية، لكنها ونتيجة ارتباطها جذرياً بالعمق الفلسفي لمكونات الحروف، وجدت نفسها تعود ثانية لتلك الرؤية الفلسفية الإسلامية، ولكن بأثواب جديدة، وقد شكلت حركة قابلة لأن تكون نموذجاً يحتذى به... ومن هنا نجد أن اللوحة الحروفية تتململ في هذه المرحلة، بين أن تعود لجذورها الدينية عن طريق حرفية الخط،. أو أن تطوير إمكانية الحروف، لتصبح لوحة فنية مستقلة، لها هويتها الخاصة. من هنا يكون بحثنا في الحروفية، خطوة للأمام، وخطوتان للوراء، أي ينطلق بحثنا من اللحظة الراهنة للحروفية وهي بأشكالها الحديثة التي تقترب من فنون اللوحة التشكيلية المعاصرة، رجوعاً إلى الماضي إلى تلك البنى المقيدة للحروفية كي لا تخرج إلى التصوير، ثم العودة بالماضي إلى اللحظة الراهنة ودمجهما معا برؤية فلسفية تشكل حركة للأمام. الجديد في هذه العملية الجدلية، هو أن لوحة الحروفية لا تدير وجهها للماضي كلياً، ولا تنفتح على الحاضر حتى لا تضيع أسسها الروحية، إنها تتقدم للأمام، ولكن وجهها للماضي.هذه صيانية / تدميرية متحركة. كلا الفعلين - التطور والإرتكاس- يمارس ثقله المعرفي على أي مشروع تحديثي لها.

لقد أحدث الفنانون تغييراً منهجياً في الحروفية ضمن منطقها الفني التجريبي خلال ممارسات الفنانين عبرالعصور، تمهيداً لظهور أشكال تعبيرية تعمق السياق الفلسفي العام للتمرد، دون أن تكون مناقضة كلياً لجذورها الفلسفية. هذه الحرية المقيدة سنراها في بعض اللوحات.

خلاصة المبدأ الجمالي في الحروفية أن الحداثة فيها مقيدة الفكر حتى لو كانت بأشكال حديثة.

٨

سنعالج هنا اللوحات الحروفية وفق رؤيتها الفنية / الروحية. سنجد أنفسنا أمام ثلاثة أشكال:

١- اللوحة الحروفية بوصفها تكوينا معرفياً / صورياً، ممثلة للبنية الصيانية، وتمثلها نماذج من المجموعة الاولى.

٢- اللوحة الحروفية ضمن علاقة الخط بالمساحة. بدء التحررمن الهيمنة الصيانية. مرحلة التمرد الداخلي للحروفية: ونضع عنواناً شاملاً لها هو البحث عن الحرية. وتمثلها النموذج السابق من اللوحات ونماذج من مجموعة أخرى حيث تقع تحت ثيمة حرية التعبير وتضخيم الحروف تحت ثيمة استثمار المثيولوجيا الشعبية والعمق التراثي طريقة للتحرر من القيود الصيانية. ثم اللوحة الحروفية بوصفها لوحة فنية متحررة. الخروج من الحرية إلى الحداثة المقيدة - وهو الوجه التدميري- وتقع تحت هيمنة البعد الرمزي في الحروفية. والنموذجين الأخيرين وتقع تحت ثيمة الحداثة المقيدة - التدميرية البناءة.

في الأشكال المعبرة فيها لم تخرج اللوحة الحروفية عن الخط وجمالياته الروحانية، ويمكننا أن نقرأ الكلمات والجمل والآيات والحكم، بوضوح وثمة بنية روحية تتسرب إلينا خلال القراءة كجزء من الوجد الصوفي، فالخط لها هو زيادة في روحانيتها، ويتضمن شيئاً ما يغني الدلالة الكامنة فيه، وفي الوقت نفسه يمتلك جمالية بصرية بدائية منفذة بتقنية حديثة، وهذا يعني أن جمالية اللوحة الحروفية آتية من قدرة الفنان على الإجادة والدقة والخصوصية. وبالطبع ليست كل اللوحات على درجة واحدة من التعبير الفني، ثمة تباين بالأساليب وخصوصية منهجية للتنفيذ، فهي عند الصكار مثلاً، تتم بطريقتين، واحدة تعتمد الكتلة الدائرية في فضاء واسع، وغالباً ما تشكل خلفية روحية، حيث المساحة الكبيرة الغائبة الملامح، تحيلك على المطلق، وطريقة ثانية يشتغل فيها على الحروف نفسها، فيعمق من العلاقات الداخلية بينها، كما لو أنها تتعانق بطريقة الأسرة الواحدة، وتكون في الغالب أفقية تملأ المساحة كلها فتغيب تلك الروحانية المتسعة خلف مكونات الحروف وضخامتها وقوتها وكأنه يبرز لنا إمكانية الحرف الذاتية دون أن يفقد نسبه. لكن الطريقتين ترتبطان بتلك الجذور الصيانية للحرف كدلالة عن الروح المطلق، تمهيداً لأن تستبطن لوحة الصكار السياسة بنصها الحياتي الشعري كما تستدعي الذاكرة الوطن، وكأنها بنية ملتصقة بذلك الوجد الصوفي الذي عليه الخط العربي نفسه.

ويعمد الخطاط الدكتور صلاح شيرزاد على رؤية الخط بصرياً، أنه معني بالقيم الجمالية للخط فيصنع منه كتلة تعبيرية يستبطنها برؤية روحية عن طريق الألوان وإتقان النسب، فاللون عنده بعد روحي يعمق به تأثيرالحروف فيعمق تركيبة اللوحة نفسها، لكنه يبقيها محتفظة بقوتها الروحية، بتلك الرؤية الصيانية ومعظم تشكيلاته تعيد هيئة القباب أو المنائر كما لو كانت اللوحة جزء من الصلاة، ويغذي شيرزاد لوحته بسعة الأرضية التي تبدو لنا وكأنها قطعة تراثية قديمة راسخة، بينما يتعلق خطه بالسماء منبثقاً من الأرض. كل هذه التراكيب الخارجية موظفة لجمالية الخط الذي ما يزال عنده بأسمائه الرقعة أو النسخ أو الكوفي في إطار تراثي معاصر هو القماشة، وبنية حديث هي الألوان. ويعمد السويدان إلى يكون الشكل

هو الفضاء وهو المساحة الكتلة، وهو هنا يعمل في بنية الشكل المستعار وليس على بنية الخط، ربما المرونة التي يعتمدها واحدة من الثيمات التي تجعل الحرف بطاقة تأويلية، تستدعي الأشكال، وتتعمق بالتأثير البصري. هذه الرؤية التزينية تستثمر روحانية الحروف، لأعمال تجارية، يمكن استثمارها اقتصادياً. ويقترب من السويدان الفنان حمد فاروق الحداد الذي تملأ لوحته فضاء مدركاً ومحسوساً، حيث يصبح الخط هو الكتلة مزيناً بتشجير وتقليد الآنية، وهذه الطريقة تفضي إلى تمثل الروح في الأدوات، وتشدني لوحة حمد عيسى خلفان للتوازن الداخلي بين مرونة وقوة الخط، وشعرية المساحة، هذه الطريقة لم تركز على الحرف على حساب المساحة، بل تميل إلى التوازن بينهما عندما يشحن عنصراً اللوحة بحساسية شعرية تقربك من الروح تسيطر على ما يحيط بالخطوط دون أن تكون مهيمنة على الحرف. ويسعى تاج السر حسن إلى تحويل اللوحة الحروفية إلى بصمة أو لقية، مكوراً ومستبطناً رؤيته التراثية يغيبها بمناخ حزين أو تراثي قديم، أنه يصنع أيقونة حديثة، فالحروفية عنده تمهد لان تقترب من بنيتها الشعبية وجذورها العامة، فقد تصبح حرزاً أو تعويذة أو دعاء أو لقية تنجي وتمنح وتساعد، فاستثمار الحس المثيولوجي في الحروف واحدة من قواه الروحية. أما لوحة حكيم الغزالي فاشتغاله على المساحة أهم من الحرف، حروفه هنا جملة أو بيت شعري يأتي بها كإضافة دون أن يبرز قدراته الحروف الذاتية فيقترب الغزالي من شاكر حسن آل سعيد مع المحافظة على روحية وقدسية الخط، إنه يهتم بالمساحة وبتدرجات ألوانها، في حين يبقي الخط كوحدة تعبيرية مضافة. ومعظم خطوطه أفقية في اللوحة مما يعني إنها جزء من بنية منلوجية وخطاب مباشر مع الآخر، لذا يمكن تغيير مسار اللوحة في تعامل آخر، نجد ذلك عند إيتيل عدنان أيضاً، في نسجاتها ومفرداتها الشعبية بالرغم من خصوصية لوحاتها وشعبيتها.

تدهشني لوحة رضا عابديني الإيراني الذي شهدت لوحاته في هولندا في احتفال مؤسسة برنس كلاوس بمنحه الجائزة الكبرى لعام ٢٠٠٦، ففي لوحاته نجد دراما بين الأرضي والسماوي، بين الإنسان المثقل والسياسة، البُعد الديني هنا يغيب لكن روحه ما تزال ملتصقه بالحروف ونجد في بعض لوحاته يتعامل مع حروف فارسية وعربية وانجليزية مما يعني أنه يستبطن الحرف لغته الفنية ويخضعه لقضيا الإنسان في عالمنا المعاصر، لوحاته خطاب مباشر ودراما تعبر عن صراعات اجتماعية. يشغل عابديني الفضاء بالحرف فلا تجد فيه غير نغمة التكرار وقد تحولت إلى إيقاعات غنائية تؤلف سياقاً بصرياً غائراً في الوحدانية، وفي الوقت نفسه ترتبط لوحاته بهموم الإنسان المعاصر حيث يوجد ما يدل على هذا الإنسان في معظم اللوحات، لانه يفكر باللغة الروحية لحل مشكلاته. في أعماله الكثير من الصورية التي تمزج بين الأزياء والفكر فتكون الحروف رابطاً بين الأثنين. تهيمن على لوحاته القضايا

الحياتية للإنسان المعاصر، من ظلم وحروب وقسوة، وحرمان، وعزلة، وثمة بنية معاصرة متمردة ترتبط روحياً بالتراث، لكنها تفصح عن حال تمرد ضد الظلم. يعتمد عابديني على البنية العمودية كسمة تعبيرية لحروفه، وهي دالة على اتصال الأرضي بالسماوي، الذي يعبر عنها الفضاء. فالإنسان لا يغيب، وقد يستعمل أحيانا الكولاج لصور بشرية ويكتب عليها، مما يضعنا في صلب المعاصرة وهي هيمنة المجتمعات الصانعية على الإنسان الذي يبدو ضئيلاً مسحوقاً تحت ثقل لغتها.

في عموم هذا التحليل نرى ثلاثة ملامح فنية لها:

١- أنها لم تخرج عن الحروفية بمعنى أن الحروف هي المهمة الفنية.

٢- ان اللوحة تتشرب بالروحية حد الاستغراق الصوفي فيها، وحتى لو استعارت السياسة أو الأحداث المعاصرة وغيرت كلماتها من الآيات إلى الشعرية لا تخرج تركيبة وتصميماً عن تلك البنية الروحية الكامنة.

٣- أنها تخضع في تصورنا إلى مبدأ صياني متحرك داخلياً وليس ثورة على الحروفية وطرائقها القديمة.

٩

يتحكم بالمجموعتين التجسيد والمثيولوجيا، التجسيد الحرفي هو البحث عن طاقة الحرف وامكاناته التعبيرية ليتحول من الخط إلى الكتلة، أنه في طريق التحرر من القيود القديمة التي تربطه بالروح ليعود كتلة يمكن التعامل الاجتماعي والإنساني معها، أما في الطريقة المثيولوجية ثمة تحرر أيضاً ولكنه مقيداً. هو البحث عن مثيولوجيا الخطوط خلال اللقى والصناعات الشعبية والإحراز والطرق البدائية والعادات، وهي طريقة تحرر الحرف من روحيته الدينية لتهبط به إلى روحية الناس الشعبيين الذين يتعرضون لضغوط الحياة اليومية فبدوا مغتربين عنها. الطريقتان نقلة في تحرر الحروفية من الصيانية الدينية الصارمة التي رأيناها في المجموعة الأولى، نحو أفق الحياة الاجتماعية، ولكن ما يزال الحرف مقيداً في جوهرة لبعد روحي خفي هو محاكاة الناس بتقاليدهم الدينية أو بإظهار اسم الله والأنبياء بضخامة تهيمن على أبصارهم. نحن إذن أمام طرق فنية مختلفة تتبع شخصية الفنان وقدرته على استثمار الثقافة الفنية الغربية، لا نجد هنا ثمة صلة كلية بالروح الشرقي، لكننا أمام فنان يستخدم الحروف العربية وثمة إحالة روحية إلى المطلق خاصة الروح الشعبي المثيولوجي. من هنا يأتي الارتباط بالموروث خلفية تترائى أمامنا بصورة الحروف. ولذا نجد ثمة توازن بين

كتلة الحرف والمساحة، مع التباين بين تجربة وأخرى. تبدو المساحة المشغولة كما لو أنها لوحة لوحدها، يمكن تكرارها في أي لوحة أخرى، لكن الحروف لوحدها تمتلك خصوصية التغيير،وغالباً ما تكون الحروف مفردة أو أجزاء من حرف. فيعطينا تقطيع الحروف قوة تعبيرية للجزء المعلن منها والذي سيضفي إلى المخفي، وغالباً ما تكون بدايات الحروف هي المجسدة في اللوحة. وكأن ثمة وشيجة صوتية بين النطق والرسم . في لوحات ضياء العزاوي تبحث الأجزاء عن مشابهات لها في حروف أخرى، كتظافر صوتي وبنائي لتأليف دراما معاصرة تغرب الإنسان عن واقعه، حرف العين مثلاً يمكن أن تجده في الهمزة ويمكن للميم أن تجده في الصاد، والسين في الياء، والراء في الزاي أو الصاد في الضاد. والنون قاسم مشترك والنقطة أداة لاعبة في كل الكتل. لبعض الحروف كالميم والعين والنون واللام قدرة على التماهي بالروحانيات، بمعنى أن الفنان يشتغل على مكون جمالي غرائبي في الحرف لكنه يقربنا من تغريب الإنسان المعاصر،فتبدو الروحانية بإنغماسها بالدنيوي تستبطن إنساننا، مشكلاتنا، والدراما هي العنصر المفجر للتكوينات الحروف وتلاحمها وتداخلها. يؤطر ضياء العزاوي حروفه وكتلة بالمربع كاطار داخلي متحرك. وفيه يضع مستويات تعبيرية متباينة الكثافة، مما يعطينا تصوراً على بنية التراكم في الحال، كما أن لضياء قدرة فنية على جمع مدارس فنية في لوحة واحدة، التعبيرية إلى جوارالتجريد، وتجريده ليس منطلقاً من أية ممارسة فنية عربية سابقة، بقدر ما هو مواكبة لتيارته الأوربية وهو يستكشف قيم وموقع الإنسان في عالمنا المعاصر، لا فنية دون ممارسة إنسانية.

في لوحات أغلفة مجلة نزوى، نجد أن الحروفية تأخذ حيزاً أكبر للحرية، فالمرونة هي الطاقة التعبيرية للخيال. إنها تسوح على رقعة واسعة فتغير من تركيبتها الذاتية وتمتلئ بحساسية شعرية بصرية لا أهمية للمساحة بقدر الأهمية للتشكيل البصري للحروف. لوحة كمال بلاطة مثلاً، بناء معماري هندسي، يُخضع الحروف لصلابة اللغة المعمارية. لينشيء تركيباً فضائياً ممتلئاً بالتكرار، وهو ما يعيد إلينا الصياغة العملية للعمارة وثقافة الحديد، هذا التوازي والتكرار هو لغة في بنية التراكم اللغوي منذ القديم كما لو أننا نعيش في وضع متكرر. في لوحة محمد قاسم الصايغ ثمة تناغم بين الكتلة والخط والمساحة، بتركيبة متوازنة تمنح التصالب بين الأرضي والسماوي قيمة تشكيلية روحية، في لوحة نجا المهداوي نجد الخبرة الفنية واضحة وثمة دراما أنه يضمن مساحة اللوحة ثلاث رؤى عمودية، الأولى كتلة سديمية آتية إلينا من تداخل اللغات يتداخل فيها العمودي بالأفقي الواقعي بالحلمي، السطح بالعمق، والثانية كتلة أفقية مفرزة الحروف، مكررة التركيب متدرجة البناء، وكأنها مصفاة للأولى، بينما تكون الكتلة الثالثة معاصرة وقد مزجت بين الأثنتين كأنها خليط من رؤى دينية ومعاصرة إنسانية ولغوية.الكتلتان الأولى والثانية أفقيتان بينما الثالثة عمودية أننا نصل

بالحروف إلى الدراما إلى علاقة الحرف بالمجتمع. لوحة وجيه نخلة تحيلنا إلى صراع الحروف على أرضية نارية كوجودنا العربي المضطرب، أنه يشحن حروفه بالمعاصرة فيكون اشتباكها تداخلاً بين الماضي والحاضر، هذه البنية الدرامية واحدة من إطلالات الحروفية المعاصرة لاستيعاب مشكلاتنا، وأيضاً قائمة على دراما اجتماعية يمكن تلمس أبعادها عندما نتأملها. ويعود حكيم الغزالي في لوحاته إلى طريقة البعد الواحد، ولكن مع الاهتمام بتوضيح الحروف والجملة المكتملة، لا يتعامل مع الحرف لوحده، بل مع العبارة ذات المعنى والتي تبدو وكأنها ملصقة على اللوحة.

يعمد الصكار هنا إلى التركيب البصري، فيتلاعب بمستويات العمق والظلال مانحاً الحرف بُعداً تجسيدياً كالحلم على واقع مُلتبس وغائم، أن الحرف المضخم يملأ ساحة شعرية متناغمة بصرياً مع إمكانية أن تكون لوحته أو حروفيته مبنية على قيمة الحرف الجمالية ومكوناته الإيقاعية التي لا تعير أهمية للقراءة بقدر رؤيتها ككتلة بصرية. لوحة محجوب بن بيلا ثمة تجريد وتكرار للحروف مستفيداً من بنية البساط الشعبي والتراكم الكمي للحروفية وللأشكال البدائية، هذه الطريقة لا تقيم وزناً للروح أو لأي تعبير آخر غير أن تكون ثمة كتلة ما تنشيء حساً بالتراكم الزمني، المتدرج الألوان الشعبية.

ضمن هذه التركيبة التصميمية والتجريدية ما تزال اللوحة الحروفية مقيدة بخلفية تراثية ولكنها لا تصبح مكروفنا لها، ثمة استفادة شعرية من التراث بطريقة المعاصرة هذه نقلة تدميرية لبعض اسس الصيانية القديمة بالخروج على شكل الحروف وبالارتباط بين مشكلات معاصرة والتراث، والاستفادة من الموروث الغربي، مع تميز خاص بشخصية الفنان. نحن في أول خطوة نحو التمرد على السياقات القديمة.

١٠

يجري العمل في الاتجاه الثاني على إبراز القيمة التعبيرية للمساحة، والقيمة التعبيرية لكتلة الحروف. هذا المزج بين أداتين يُبعد اللوحة عن جذورها الدينية في جانبها الروحي ويُبقيها على البعد الروحي المادي. في جانب آخر، تسعى الفنانة إيتيل عدنان إلى اعتماد الجملة وليس الحرف لترفقها بطريقة الخطوط الشعبية المتموجة على كتل أفقية من الألوان. أنها تعتمد بنية البساط الشعبي. وهو كما يبدو طريقة تزينية وفنية تعتمد على تجذير اللغة في الواقع. ثمة صورة ما تقبع خلف اللوحة، تحيلك إليها، هذه الصورة فتشكل خلفية تراثية مشبعة بحس شرقي. يعتمد إبراهيم نور على ثيمة القباب التي تشكلها مجموعة أحرف حيث البنية المقوسة واحدة من ثيمات المزج بين ما هو واقعي وما هو مثيولوجي وثمة نغمة تقديس تبثها هذه التشكيلة ربما لصرامة الواقع وهيمنة الروح على تفكير الفنان جعل لوحته مرواحة

في حدود الاستفادة من المورث الشعبي الديني، دون افق يطور تقنياتها .في لوحة كمال بلاطة نجد استحضارا للتراث ممثلا بالآثار مرسومة عليها احرف تشكل كتلتين، ثمة حوار درامي بينهما هذه التشكيلات المشبعة بمثيولوجيا التراث واحدة من أساليب الخطاب الحديث اليوم، خاصة في رؤيته المقيدة لحرية التعبير في فلسطين، كمال بلاطة الذي يعرفنا دائماً على البعد الروحي في لوحاته يؤسس لرؤية كونية لأعماله كي لا تقيد بقضية دون أخرى، بالرغم من هيمنة القضية الفلسطينية عليها . ما يشدني في لوحة باسم الساير هو التصميم والحرفية الشعبية التي تعتمد على الصناعة والمهارة بالرغم من أن المهارة لوحدها لا تصنع فناناً، الثيمة العمودية واحدة من رواسخ الوعي الحاد للطرح الديني، وهي ثيمة الاعتماد عليها يجعل الخطاب مستمراً، وحيوياً . تميل هذه اللوحة إلى المزج بين الأرابسك والخط والتصميم وتصلح لأن تكون جدارية أكثر منها لوحة فنية تزينية . في لوحات شاكر حسن آل سعيد أكثر من رؤية فنية، فهو في تعامله مع البعد الشعبي والموروث الشفاهي يتماهى مع الحرف، فلا يتعامل معه كما لو كان قيمة تراثية، أنه نتاج فعل الحاضر، واليد العابرة والتكوين غير المستقر على بنية محددة، هذه العفوية هي عين الموروث الشعبي الذي استغرق قروناً كي يستقر على تشكيلات ولغة، جداريات شاكر حسن تعري الذاكرة، وتلغي التواريخ الرسمية، وتعتمد بدلا عن ذلك الذاكرة الجمعية للرؤية وللفعل. لا يهمه ان يكون الجدار بشروخ ونتوءات، بقدر ما يكون معبراً عن تراكم أفعال الناس، إنه ديوانهم الشعبي الذي يدون عليه، بفعل المحو اليومي، كتابة حياتهم من جديد . لذا ففي كل لوحة ثمة تاريخ غائر لم تظهر منه إلى أجزاء ولغة ممحوة بأفعال عابرة، واستقرار صلب هو الجدارية التي تبكي عليها كل التواريخ وتدون عليها كل الأحاسيس. هذا الديوان الشعبي مُعلقة لم تكتمل بعد حتى لو غادرنا شاكر حسن آل سعيد . في لوحة محجوب بن بيلا تحتدم جملة أشكال تعبيرية في آن واحد، الألوان وتراكم الحروف وتقطيع اللوحة إلى كتل ومساحات متداخلة، ومحاولة إلغاء أي قراءة للحروف، في هذه التركيبة يحاول أن يستثمر الموروث الشعبي للذاكرة المغتربة عن لغتها وعن موروثها، ويوظفها بطريقة إيقاعية موسيقية تجسد ثيمة التجاور بين الثقافات العديدة. ويبدو لي أن الفنان يسكنه هاجس الاغتراب والعزلة، في حين تبقى ذاكرته مشدودة إلى ذلك الإرث المضطرب الذي لم يبق منه إلا الحروف وقد أتت عليها عجلات التقدم والصناعة فسحقتها لتبقيها علامات على طرق قديمة يعاد قراءتها بضوء كاشف، هو ضوء الحضارة الغربية. هذه اللوحة واحدة من بنية الاغتراب الفني التي تستثمر الموروث الشعبي كما لو كانت حكاية مستمرة ولم تنته بعد .

١١

يمكن أن تقرأ في لوحة رشيد القريشي رمزية السجن، والقيود التي صنعها من الحروف

كموانع قامعة لحرية الإنسان، هذه اللغة القضبان واحدة من ثيمات الأحتجاج على أسوار اللغة وانعدام الحرية في البدان الإسلامية، فالقضبان لوحدها لا تعني شيئا لكنها أن تصنع من حروف وخربشات وخطوط متقاطعة وملتفة دلالة على قوى المنع المتعدد التي ورثناها منذ القدم، اللغة جزء من هذه القيود. وتنحو لوحة يوسف احمد منحى رمزيا آخر، فهو إذ يستعير لغة الحرف يستعير مناخ الأرض العربية ورمالها، فيكون إنشاؤه أنثوياً غائراً في الرمزية، وكأن الأرض الولودة مانحة لكل تكوينات الذاكرة التي تجد نفسها تنطلق من محيطها الضيق إلى العالم. الفنان يوسف يمالأ الخلق في تكوينه باستعارته مثيولوجيا الحكايات والعادات، إنه هنا يروي حكاية الأرض والحرف عندما يجعلهما تكويناً بشرياً. ضمن السياقات البصرية يميل إلى المزج بين النحت والحروفية خاصة في إطار المنمنمة الجزئية المأخوذة من الرمل .

في لوحة سعيد العدوي ترميز لتراث مصر الشعبي، لتلك القدرة الفطرية والبدائية التي تجمع بين أشكال مفترقة في بوتقة واحدة، اللوحة عنده تجميع منظم لرموز تراثية وشعبية قديمة بحس طفولي وبطاقة تأويلية تجعلك تطرح اسئلة حادة عن المصائر التي جلبتها الحروف المبتورة وغير المكتملة للناس العاديين وهم ما يزالون متمسكين بتلك التراثيات التي تمثلها أضرحة وأدعية ومثيولوجيا وقرابين. هذه اللوحة واحدة من التي تجمع في مساحتها الكتل التراثية السوداء مع فسحات أمل بيضاء مع رموز فرعونية وإسلامية قديمة وحديثة وكأنه يقول لنا أن مصر هي هذا التكوين المتعدد الهويات. فالقرية في اللوحة هي التراث وهي الأفق المُغلق، وما عدا ذلك فكل ما يقال عن اللوحة الحديثة يمكن أن نجده في الثقافة الشعبية التي تجمع بين تلقائية الطفولة وأعمال الحروف المختزلة.

يمكن أن تقرأ لوحة أحمد الشرقاوي من اتجاهات مختلفة، ثمة رمزية التكوين المترابط بين ثيمات عدة، يؤشر إلى حروف العين والنون وقد اشبكت بعلاقات حديدية غائرة في ذاكرة العامة، وبصرياً يمكن أن تكون اللوحة طاقة من الدمج بين الخيالي والواقعي توحي كما لو أننا في قفص يسد الرؤية وهذه التكوينات الخشنة والحادة هي جزء من رمزية العنف. ثمة دراما واضحة بين ما خلف الكتلة وما قبلها، ثمة من هو غائب ومن هو مُحتجب، هذا التكوين الصارم يوضح مدى عجزنا عن أن نقول بحرية. ربما ثمة قراءة أخرى تعيد تكوين الحروف بطريقة متلازمة كما لو أنها في وحدة جدلية تمنع من الإنهيار، هذه القراءات المتباينة مردها إلى أن الاشكال الحديثة للحروف ما تزال مقيدة بطاقة مُحتجبة عن الظهور فالفنان لم يتخلص من سلطتها الروحية ولا من قسوتها المستخدمة من قبل السلطات على الناس لذا جاءت حاجبة للأعين المختفية وراءها، ومانعة لكل انطلاقة لصرامتها التعبرية وبروزها كأشارة مانعة للمرور إلى ما ورائها.

في لوحة بلامين فؤاد، أجد أن الغرابة هي المهيمنة، ثمة خطوط هابطة من داخل المربع

ومن خارجة فالفنان يعيد تركيب مشهد مسرحي ممتلئ بالدرامي وكأنه في عرض لمشكلات سماوية هابطة لتري الناس أن اللغة أو الحروف أو الخطوط يمكنها أن تغير مسار الرؤية بحيث لا يمكنك أن تقرأ بها، بل تفكر، ثمة كهفية سرية تنتج دراما، وثمة تكوين تراثي يغلق علينا نافذة الرؤية، نحن تحت هيمنة رموز كثيرة دينية ودنيوية فالمساقط تنذر دائماً بأشياء مجهولة. أنه جدار شاكر حسن آل سعيد بطرقة شعرية روحية وليست دنيوية مباشرة وشعبية كما هي عند شاكر.

لأول مرة أشعر أنني أمام لوحة ضاجة بالحركة ممتلئة بالصخب تبتدع حروفها وتؤلفها، ويستعمل الفنان محمد خدة الفرشاة للخط مما يعني تجريد الخط والحرف من حجومه السلفية، إنه يعيد تكوينها وفق رؤية الحياة المعاصرة، حيث الأحتدام والتشكل والصراعات المتجاورة والصخب هي سمة يومية للعيش، ليس من نافذة تخرجنا منها فالحروف عالم روحي ودنيوي، كل النوافذ مغلقة بها فهي التي تدمر، وهي التي تبني، وهي التي تفسر، وتمنعع التفسير. لذا فالحركة سيديمة دائرية، ثمة مركزية كونية تتحكم عليها. نحن في دوامة البحث عن مخرج من هذه اللغة المُكبلة لطموحات الإنسان. ألوان حارة وتراكيب مشتبكة، وعلاقات تتوالد، وليس من حدٍ للطاقة فيها. فالتجريد لا يشمل الخطوط، بل الألوان أيضاً، وهو ما ينبئ عن أن السماء التي تتجه لها طاقة الخطوط ونهاياتها،ليس السماء التي نعرف، بل هي سماء أخرى أنبتتها الارض القلقة، اللوحة دراما للسقوط البشري.

يُعد نجا المهداوي واحد من عباقرة الحروفية، فهو ليس مُطوراً لرؤاها الفكرية والروحية فقط،، بل ومُخرجها من سياقاتها القديمة والشكلية، إلى مصاف اللوحة العالمية، دون أن يتخلى عنها أو يغير من وظيفتها القديمة. وهذا ما نعده صيانية، وفي الوقت نفسه تدميرية حداثوية، بمعنى تشكل لوحاته نقلة في جانبين من العملية: المحافظة على الحرف ولكن الابتعاد عن الطابع الديني، ثم إطلاقه روح الحروف الحرة في بنية تكوينية تكشف عن مستويات محفورة في الذاكرة الجمعية للناس. في هذه اللوحة يكثر التأمل في ما يحدث تاريخياً، بمعنى أنها لا تغلق نصها على ما نعيشه. ما أن تتمعن في تراكيبها وبنيتها الداخلية، تجدها معمولة بطريقة فنان مجرب، وبخبرة تقنية عالية الجودة. إننا نقرأ في الخلفية آيات وكلمات غاية في الدقة والتصميم، غائرة في بعد اللوحة كما لو أنها آتية إلينا من زمن قديم، ناعمة وصغيرة ومنمنمة، وكأنها بقايا حضارة، ثم يضعها في مستطيلات منفتحة التدرجات اللونية على بعضها تتخللها فجوات زمنية وكأننا لا يمكن أن نتواصل تاريخياً مع تلك الجذور، ثم يبني فوقها حروفه المعاصرة وقد اكتسبت مرونة تاريخية وتجربة حياتية، وكأنها بشر يدخلون اللوحة وهم يرفعون مربعاً كراية هابطة على قاع أرضيتنا القديمة، في حين تنطلق الحروف بمكوراتها ودورانها نحو أفق مفتوح. هذه قصيدة شعرية تمزج بين موثيولوجيا التراث

والمعاصرة ببنية درامية محتدمة، مادتها الحياة المعاصرة ومنفذوها بشر من بيننا.

لوحة صالح الجميعي واحدة من أهم اللوحات الحروفية ضمن ثيمة العلاقة بين الحروفية والموروث الشعبي، فهي نص سردي درامي ممتلئ بالصراع، ثمة أربع طبقات في لوحة الجميعي، أرضية بنفسجية يختلط بها الضوء والظلمة، وكأنها بساط تراثي مهترئ قديم،فرشت عليه التواريخ واللغة وأفعال القدامى، ولم يبق منهم إلا حروف مجهولة الترابط، فاقدة لمعناها،لكثرة ما جرت الخيول عليها، ومستطيل أعلى أحدث زمناً، يقام على تلك الأرضية ممتلئ حروفاً بلغات عربية مختلطة الأشكال، وكأنها عبث يد مجربة، ومن داخها ثمة كوى تطل منها رؤوس لبشر مدفونين في الذاكرة الدينية واللغوية تحيط بهم لحود من حروف تضيّق عليهم الرؤية والحرية، وفي الأسفل مربعان لم يخرجا كثيراً عن الأرضية الأولى عدا أنها تلف في الممرات والحواف. ما أكثر الفنانين العراقيين الذين استثمروا طاقة المربع وملأوه بالحرية، وهي بنية شعبية أتية من الصناديق والأحراز والحاجات الشعبية، وفيها ثمة ما يؤطرها وقد كسرت أجزاء من إطرها، بلغة الحروف الكتلة، التي شكلت هيأة بشرية ملفوة أتية إلينا من القدم. وكأن الجميعي يقول لنا: لن نستطيع الفرار من سلطة التراث حتى لو كنا في المعاصرة. هذه اللوحة التي تستحم في البنفسجي تعيد إلينا تكوينا ضوئياً غائراً في العتمة والسرية توزعت مستوياتها حروفاً وأشكالاً سومرية وعربية، هي خلاصة لثقافة ومدونات وادي الرافدين، وكأننا نلازم أرضنا بوجودنا فيها، وليس بوجدها فينا، ثمة ترابطية شعرية مع المكان التراثي حيث الإنسان مهما تقدم يجد قدميه في التراث.

في لوحة فيصل سمرة وهي واحدة من اللوحات المهمة، حيث العفوية مع التنظيم تتحكم بسرود اللوحة الشعرية، ثمة التصاق بالبيئة الشعبية خاصة تلك اليد التي تحمل عينا تصد بها الرؤية وهذه الثيمة تولد أحاسيس متناقضة تجتمع فيها مثيولوجيا الصحراء بالمدينة ونجد الخطوط العمودية والافقية وهي تصنع تقاطعات زمنية على أرضية قلقة من الرمال والحروف والنقاط وكأنها تعيد تكويناً قديماً اندثر بفعل ممارسات الناس وتراكم خبراتهم، لكنه يفصح عن عالم ما يزال غامضاً وطرياً، وفي الوقت نفسه غائراً في السرية. هذه البقع السوداء المتكونة من تجمعات حسية لليد، وهي تنقط وتخط، تدل على أن إكتشاف هذه السديمات الأرضية، ما يزال في أول الطريق. ثمة عمل لا شعوري يستبطن الرسام السعودي لأن يبحث عن أفق ترابي رملي سري، وغائر ويتمثل. ويبدو أن بحث شاكر حسن آل سعيد واضحاً في السعي للإمساك بتلك البنى القديمة الغائرة في مكونات البيئة كي تجيب عن أسئلة معاصرة خاصة بالتقنية والتقدم. ما يجعل هذه اللوحة مهمة بالنسبة لي، هو انها تقسم فضاءها إلى قسمين أعلى واسفل، يفصل بينمها ألوان متجاورة القيمة الأصفر هو للرمل، والأزرق هو للبحر، والوردي هو للتقنية والتقدم، جمعت الألوان بطريقة اللافتة المعلقة على البيئة المختلطة

السـواد والخطوط البـيض والتـصـورات الحلمـة. نجـد ثـمـة ثلمـات من الحـواف تدخل عـبـرها اللوحـة إلى تكويـن كيلوغـرافي عـريق، وهو الرمـوز التـراثيـة كـالقـصـائد والحـكايات والمعلقـات التـراثيـة، وكأن الفنان يعيد إلينا ما انـدثر عبـر قـرون، بفعل هـذه التـركيبيـة البيئيـة التـراثيـة، وبحـجـة أننا لا نسـتطيع الفكاك من سلطتـهـا، يبـقـينـا فـيصـل السـمـرة في دوامـة البـحث عن مخرج.

لوحـة تاج السر حسن، تتحـول الحروف فيهـا إلى بنية مـزارية، غائرة في الوجـدان الجـمـعي للناس، نحن أمـام تركيـبـة أفقـيـة وعـمـودية للحـروف تتـصـالب في تكوين شـعـري يستند برسـوخ وقوة على أرضـيـة تـراثيـة ويعلو باتجـاه السـمـاء كمـا لو كـان خطاباً بشـرياً موجه إلى الله، وقد لعبت الألوان الأسـود والأصـفـر المشرب بالبيـاض في صيـاغة رؤية تتبـاين بين الوضوح والغيـاب. يعـيـد تاج السـر حسـن تشكيل المزار الشـعـبي المزجج، وكأنه يخلط بين أبنيـة دينيـة مـخـتلفـة مسـيحـيـة واسـلاميـة ويجعل مـن ضيـائها التـاريخي أمـلاً مُحـتجـباً خلف التـواريخ وغـابة اللغـة، وشبكة من العلاقات المتراكمة لمنع الدخول إليها، لكنه يبقى على صلة موصلة بالناس من خلال ما يشع عنها، هـذه التركيبة الغائرة في كتل سوداء عتيقة توحي بروحية كهفية قديمة.ثمة حرية في التعبير والحركة ومرونة الخط والتواصل بين الأرضي والسمائي البشـري والإنساني، ولكن ثمـة قـيـود مـا تزال تحـد من إنطلاقـة الحـروف خـارج أطرهـا القـديمـة، نحن أمـام لوحـة ترصـد التملل الروحي للحروف وهي تنطلق نحو تشكيلات حديثة دون أن تترك جذورهـا الروحية.

١٢

عندمـا نستقـرئ لوحـات مـديحـة عمـر مثـلاً، المولودة عـام ١٩٠٨ والتي درست فـي بيـروت واسطنبول ولندن ثم درست في بغداد لسنوات، وهـي من بواكيـر استـثـمـار الحـرف تشكيلياً، لا نجد فـي لوحـاتهـا أي عـمق دينـي، هـذه البـراءة الفنيـة والفكرية، كـانت ضـمن منهـجـيـة اللوحـة الفنية الحـديثة ونتيجة منطقية لروح البـحث والدراسة الغربيـة، ولذا تجد لوحاتهـا الخمس في هذه الحلقـة لا عـلاقـة لهـا بأي بعد دينـي، ربما ثمـة بعـد مـثيـولـوجي مـسـتـمـد من أركـولوجـيـة الحـرف نفسه، أي البـحث في طبقـاته وأعمـاقه وإمكاناته الذاتية. ثمة تعـامل كتلـي مع الحـرف، تمديده، توسيـع نطاقـه، جعله طيفـاً شـمـسـيـاً، امـتـلاؤه باللون، تفـجـيـر حـسـاسـيـتـه الإيحـائيـة، مطواعيتـه ومـرونتـه على ملء المسـاحـة، إشبـاعـه رؤيـوياً. كل هـذه التكوينات لا تـتـصل باي بعد ديني. تقول مديحة عن تجربتها لنزار سليم:

" إني لأرى أن كل حـرف من الحـروف العـربيـة كصورة مـجـردة يؤدي مـعنى خـاصـاً، وأن تلك الحـروف على اختلافها في التـعبير تصبح مصدراً لـلإلهام؛ فحـرف (الياء) له شـخصية جبارة

تعبر عن معانٍ كثيرة.. وحرف (العين) الذي لا نظير له في الأبجدية الإنكليزية هو حرف قوي فعّال يتضمن في اللغة العربية معنيين مختلفين، فهو من جهة يعني الماء ومن جهة أخرى يعني العين التي يبصر بها الناس.. وأما حرف (ل) فانه يعطي حركات رقيقة موسيقية.. أما وقد آمنت بذلك فقد جعلت من الحروف العربية قواعد لرسومي، فأخذت أدرج في تحويلها من أشكال سطحية بسيطة إلى صور للفكر متحركة معبرة. ومع أن فكرتي هذه مازالت في دور التجربة الا أنني قد اكتشفت أن في الحروف العربية إمكانيات تؤثر في سائر الناس من أرباب الفن وتجعلهم ينظرون إليها على أنها صور تتضمن معاني وأفكاراً لا مجرد خطوط ملونة"[١٢].

ويقول عادل كامل عنها " .... إن مديحة عمر لا تهدم نصوصها: لا تذهب نحو التفكيك. لقد سمحت لمخيالها أن يعيد تركيب الأشكال: الحروب وقد استحالت إلى إشارات وعلامات. بيد أن هذا الضبط لدراما النص، لا يحكي قصة قابلة للسرد، وإنما ينقلنا إلى الفعل في تواصله. إنها ـ من منظور أنثويتها التوليدية ـ لا تتوقف عند ذروة، بل سمحت لتنويعات الخطوط أن تتلبس الفضاء السردي في ديناميته. ولكنها ـ ككل من استثمر مخياله واختار جانباً من جوانب التعبيرية ـ لم تخضع لوحاتها لغايات محددة. لقد أغوتها المرونة، وما تضمره الحروف العربية من طاقات ومعان وإيحاءات، فراحت، مع الأشكال في تنويعاتها، ترسم مشهداً جذاباً يخلو من الزخرفة والترف والقطيعة مع المرئيات. فنصوصها ليست سوريالية وليست دعائية وليست جمالية في حدود القطيعة مع المحركات، وإنما سمحت ليدها بأداء فرائض القلب والعقل معاً. فلم تغادر الفنانة، عبر رحلتها الطويلة، علاقتها بالموروث المشحون برموزه الغزيرة، ومفرداته اليومية،الواقعية، وإنما راحت تمنحه خصائصه الذاتية / الموضوعية كعلامات تتوازن مع تجارب الحداثة السائدة. فالسيدة التي واصلت، بعناد، تحقيق مشروعها الفني، مكثت تغنيه بالتنوع والإضافات. فهي، في هذا السياق، جعلت النص أرضية للإنبات. فراحت تعيد قراءة الأبجدية، وتراقب المتغيرات، كي تمنح تجاربها تلقائية شعرية وسحرية لا تغادر صخب الواقع، وتصدعاته"[١٣].

ويشير محسن الذهبي في مقال له عن أن مديحة عمر أصدرت بياناً عن الحرف "مديحة عمر الحائزة على درجة الشرف من كلية (ماريا غري) بلندن ١٩٣٣ ثم الدراسة في جامعة جورج واشنطن ١٩٤٣ والمنسوبة الى كلية الكوركوران للفنون حتى ١٩٥٠، تعرض أول عمل لها تستلهم في الكتابة العربية عام ١٩٤٩ وذلك في المعرض الدوري لمتحف الكوركوران بواشنطن بلوحتها (صور تجريدية للحروف العربية) ثم تعرض في المعرض الشامل لأعمالها المقام على قاعة الرواق ببغداد ١٩٨١عدداً من أعمالها الحروفية الاولى مؤرخه بعام ١٩٤٦، أهي رائدة الحروفية الأولى أم ما يؤكده الفنان جميل حمودي من مواليد١٩٢٤ من انه الرائد الأول في استلهام الحرف العربي كما يُؤرخ له الفنان شاكر حسن ال سعيد في كتابه البعد الواحد " كان

جميل حمودي منذ عام ١٩٤٧ قد اتخذ من الكلمة المكتوبة ضمن عالم اللوحة المرسومة عنصراً جديداً في البناء الفني"

لكن مديحة عمر تعطينا بُعداً أخر أكثر وضوحا للصورة بكونها الرائد بوعي ومعرفة في استلهام الحروف، والكتابة العربية لكونها أول من نظّر وكتب عن ماهية العلاقة بين الفن والحروف العربية. ففي واشنطن كانت قد نشرت بياناً فنياً عام ١٩٤٩ تحت عنوان (الخط العربي عنصر استلهام في الفن) درست فيه إمكانية الاستفاده من الخواص المطاوعه للحروف العربية وإمكانية استخدام القيم التجريدية في بناء اللوحة الفنية الحديثة وهي بذلك سبقت كل المهتمين بالفن التشكيلي من فنانين ونقاد في هذا المجال."[١٤].

في لوحاتها التي ضمتها هذه المجموعة آثرت أن أجمع أكبر عدد منها، خمس لوحات كي أعطي صورة عن عملها فنياً. فهي في جميعها تنشئ تياراً خاصاً بها، ورؤية لتغيير تركيبة الحروف بالبحث عن قواها الذاتية وعن علاقاتها. فالحروف هنا جزئيات من عالم مجهري تسبح في سديم اللوحة كما لو أنها نطف بشرية باحثة عن تشكيلات وعلاقات. لاشك أن صلتها بالموروث تجعل المعاصرة في فنها وليدة محتملة الحدوث. ثمة سريالية في عملها أتت إليها من ملاصقتها لفنون أوربا.

تشكل لوحات جميل حمودي النقلة الثانية في لوحة الحروفية المنطلقة خارج إطارها الديني، لاعتمادها خلفية مدينية، فهي تبحث عن إنشاءات حديثة وعمارة ذات طابع معاصر،فتصبح بنيتها التجريدية جزء من مناخ حديث، فالحروف وهي تشكل كتلا على مساحة مشغولة، تبتعد عن طابعها الروحي لتدخل في طابع اجتماعي اقتصادي معاصر. جميل حمودي يبعدنا عن أي تفسير غير أن نتعامل مع اللوحة وكأنها تعبير عن حياة حديثة، أنه يسلك الطريق نفسه الذي سلكته مديحة ولكن بتقنية أكثر حداثة، فثمة تشابه مع فنانين عالميين بيكاسو وخوان ميرو وكاندنسكي عندما جعل من لوحته مُشبعة بمناخ المدينة المعاصرة. ربما كان لدراسته في الخارج تأثير كبير على مزج المدينة ومناخاتها بالحروف. كما أن لجميل حمودي طريقة ملفته للنظر وهي توليف جمالي للحروف يجعلها بمكونات شعبية للجامع كجزء من المدينة وليس جزءاُ من بنية دينية، ويجعل هذه التوليفات تعيش مناخاً تجريدياً تلعب الألوان المختلفة دوراً في رسم الأهلة، بينما أرضية كل هذه التكوينات هي الحروف، بمثل هذه الطاقة التجريبية لا نجد أثراً للدين أو لارتباط الحرف بالصوفية، بقدر من نجده كتلة قابلة للتشكل والمرونة، في لوحة اخرى نجده يمعن في تجريد الحروف حتى أن الألوان تصبح هي التكوين، وفي لوحة ثالثة يعتمد بنية حرفين أو أكثر في تكوين متلازم كأنه تكوين جنسي. وفي لوحة رابعة نجده يجرد الحروف ويجعلها أرضية ثم يبني فوقها تكويناته الجمالية يقترب من السريالية حتى أن شعيرة من سلفادور دالي موجودة في اللوحة، وهكذا فالتجربة المنفتحة عند

جميل حمودي تُسهم في تغريب الخط عن نفسه وتجعله سلطة معرفية ومادة متاحة لتجربة تنفتح على المدينة والحياة وتجارب الفنانين الآخرين.

في لوحات شاكر حسن آل سعيد، ونحن هنا نجد شاكر يمر بجميع المراحل في هذه المقالة، نجد الحروفية عنده مُشبعة بالروحية والصوفية لا تقيد المتلقي بثقافتها. بل يهيمن الجدار المشغول كله على المتلقي، بخطوطه البيضاء والحمراء الناقصة والمُتمثلة بشخبطات فنية وبجروح غائرة في الجدار، إنه يعيد تأثيرها، ولكن في انحسارها التاريخي أمام تقنيات ومناخات اللوحة الحديثة.

في لوحة ضياء العزاوي المحتدمة بالحروف المشتبكة وهي مضطجعة على أرضية كما لو أنها واقعة تحت ثقل الزمن، يهيمن عليها اللون الأحمر الذي بدا لنا وكأنه نيران تحرقها لتخرج من رمادها تشكيلا بصرياً كامناً فيها، هذه الدرامية الغنائية واحدة من ثيمات ضياء الذي علمنا مراراً أنه الفنان الأكثر قدرة على المزج بين المدارس والخروج منها لذاته.

في لوحات وداد الأورفلي الثلاث، يمتزج الحرف بالأهلة بالموروث الشعبي بالتراث الحكائي القديم بالروحانيات،هذا المناخ المكون للوحاتها هو الأثر الأكثر حضوراً في جميع مستثمري الحروفية، لكنه عند وداد يكتسب ثيمات تحديثية يخرج عن أطره القديمة لرسم لوحة بهوية عراقية معاصرة، تجد تاريخ العراق فيها معلماً بالأهلة وهي الثيمة التي ميزت جواد سليم، وتجد القباب البنفسجية وهي الثيمة التي تشير إلى تعاقب الدويلات الإسلامية وتجد دجلة والماء والبيت الشرقي وهي الثيمة المشتركة في لوحات عراقية قديمة وحديثة. تختط وداد لنفسها هوية خاصة بها، تجمع بين النمنمة وشغل النساء الدقيق، وبين البعد الروحي والتراث، ويمكنني القول أن هذه الثلاثية لم أجدها واضحة وهي تندمج في لوحة معاصرة إلا في لوحات وداد، مما يعني أن البعد الروحي الذي يتشرب كل هذه الخلفيات ليس دينياً، بل هو هوية عراقية كونتها الحروفية والطبيعة والبنية المكانية وهي تخرج بعيداً عن الصيانية الدينية متمردة على إرثها التقليدي لتعيد أنتاجها بطريقة حديثة، ولكن ثمة قيد خفي يشدها لذلك الجذر التاريخي للتراث الروحي للشرق.

لرافع الناصري خصوصية تنفيذية خاصة وهي الطبيعة الغرافيكية لكل لوحاته تقريبا مما يجعله فنان الممارسة المتراكمة التي تتجوهر لوحته عبر التجريب المستمر، في هذه اللوحة التي تقترب من مثيولوجيا القلادة الشعبية المشبعة بحس أسطوري وتراثي شعبي يعيد عبر تشكيلات المثلث القديم تصورات الفنان عن الكيفية التي يتغلغل بها الموروث الشعبي في صياغة أحلامنا، لاحظ أن البنية المثلثية مهيمنة على كل كتل اللوحة، وكأنها دالة على تراكمات شعبية مُختزنة في الأرض وكأنها قبور أولياء مُغطاة باللون الشذري وباسماء الله والمثلثات،

كتل مغلقة تحتاج لمن ينقب عن اسرارها. فوسط اللون الشذري وهو الشائع دينياً في اللقى والتعاويذ والمنحوتات الشعبية، يعيد علينا حكايات الأوصياء والرسل والملائكة وهم يضعون لغاتهم وحروفهم وطلاسمهم في لقية تعلقها وتخزنها لتصبح موروثا متداولاً، رافع الناصري لا يتخلص كليا من هيمنة الروح المثيولوجية والدينية، لكنه يخرج من إطارها التقليدي المحكم، إلى الحياة الشعبية، إلى تلك المناطق التي تتمرد بها الأشكال على أسسها ووظائفها وهو ما نلاحظه في تركيب وتغيير اتجاهات الحروف، وعدم تكملة الجملة أو المعنى أنه هنا مأخوذ بثيمة قوى الحرف الذاتية، وليس بقوى الروح الدينية. بالرغم من سماوات عدة مركبة ومتدرجة تضمنتها اللوحة، ولكن مع ذلك ثمة قيود خفية تشد اللوحة إلى ذلك الأرث الروحي القديم الذي اسهمت الحروب المتدرجة من الداخل إلى الخارج في أعادة صياغة مثيلوجيا الحضور والغياب بلقى وتعاويذ وأحراز اتخذت صيغة المنتظر.

١٣

الحروفية والحداثة المقيدة

اخترت لوحتين لبول كلي رائد الحروفية في الفن الحديث، لأعطي صورة عن النقلة الكبيرة للحروفية وهي تخرج من سياقاتها القديمة إلى المعاصرة. ويعتبر بول كلي مرجعا لعدد من فناني الحروفية في العالم العربي ومن بينهم شاكر حسن آل سعيد ونجا المهداوي وجميل حمودي وآخرين. ولذا فالطريقة التي اعتمدها كلي توضح أن الحروفية لدية طريقة فنية للرسم وليست طريقة لإظهار جمالية الحروف وإمكاناتها وقدراتها التعبيرية، من هنا تختلف الرؤية للحروفية عندنا عن سياقاتها العالمية، نحن نطورها وهي ما تزال تتغذى على جذورها القديمة، في حين أن الحروفية العالمية أصبحت أسلوباً بمعزل عن ابجديتها الدينية. أسلوباً يقترن بالتعبيرية والرمزية، فبدت الحروفية تتماشى مع الحداثة وطريقة تطور الأشكال. إذ يمكنك أن ترى انحناءات الأشياء وتجاعيدها وثقل الزمن عليها وتنوع حركتها كما لو كانت أجزاءاً من المدينة والناس وهم يتعايشون مع التقدم، بهذه الطريقة تجردت الحروفية حتى طبيعتها كحروف لتصبح علامات شاملة مقذوفة في الحياة لتعايش مسيرتها وتتنوع بنوعها. ثمة تجاور في لوحة الحروفية الحديثة بين التقدم الروحي والتقدم التقني، وهو ما يواصل مسيرة الحداثة الأوربية منذ القرن الثامن عشر. في حين أن لوحة الحروفية عندنا تعزل بين التقدم الروحي وتجعله مُستبطناً الحروف حتى بأشكالها وأساليبها الحديثة، لأن البينة الروحية هي التي تقود التقنية وليس العكس فأنصبت التقنية على المساحة، وعلى تضخيم وتجزيء الحروف. بينما أبقت الحروف مرتبطة بجذورها الروحية، نحن نريد قلب المعادلة هو

أن تتزاوج التقنية مع الروح، مُفسحة المجال للحروف أن تخرج من جذرها الروحي، عندئذ سنجد ثمة لوحة حروفية حديثة لا تغيب عنها الروح ولا التقنية. لذا فالروح في حروفنا لم تتعايش مع التقنية بل جاورتها. إلا في لوحات الحروفية التي بدأتها مديحة وجميل حمودي وشاكر حسن ونجا المهداوي.

يمكن أن نُجمِل تطور الحروفية في الغرب وتراجعها في الشرق في خمس نقاط جوهرية.

النقطة الأولى: هي أن تطور المدينة والعلاقات الاقتصادية والثقافية والفكرية فيها يفرض تطوراً على أي إنتاج ثقافي أو فني. وفي مجتمعاتنا العربية، جرى للمدينة نقلة نوعية في علاقاتها ومكوناتها وعمارتها، ولكن بقيت ضمن سياقاتها الشرقية القديمة. فكما أن للتقدم نمواً، للتخلف نمواً أيضاً. فعندما لا يحدث أن أحتضنت مدينة عربية غير بيروت في السبعينات الحداثة كمنهج، نجد مدننا العربية تفرض على الحداثة طريقتها الخاصة، وهذا هو الذي جعل الحروفية منتشرة ثانية وتحت هيمنة القوى الصيانية التي بررت صعودها مع تيارات سياسية، بالهيمنة على الثقافة العربية. ونشهد اليوم، بالرغم من التقدم الكبير في مناشئ ثقافتنا وتجديدها، تراجعا في الأساليب الفنية، مقارنة بما شهدناه من نهوض في السبعينات والثمانيات من تطور كبير في الأساليب، ومن بينها الفنون التشكيلية.

النقطة الثانية: هو الاعتماد الكلي على التجربة الذاتية وإدارة الظهر لتجارب عالمية حديثة، كنا في المراحل السابقة نرسل طلابا للدراسة ليتعلموا ويحاوروا، اليوم نرسل طلاباً لتقديم أعمالهم كفنانين لهم خصوصيتهم، وأثبتت التجارب للمعارض العربية في أوربا، أنها لم تخلق تياراً جديداً في الفن الأوربي، بقدر ما قدمت لوحات فنية تتميز هنا، وتخفق هناك. نحن بحاجة إلى إعادة بناء جديد لمعنى التأثر، ولمعني أن نضع سياقات فنوننا ضمن السياقات العالمية، ولمعنى تأصيل الهوية والخصوصية في فنوننا. إذ لا يكفي أن تكون لدينا مدن حديثة، وبرامج ثقافية ومهرجانات للفنون ومتاحف، بقدر ما نحتاج إلى منهجية نعيد بها لحضورنا الثقافي والفني ضمن السياقات العالمية دوراً متميزاً، بأن نؤسس علاقة تصاهر، لا علاقة تعالي واستثماري قصير المدى.

النقطة الثالثة: أن أي فن حديث يرتبط بجذور تجري عليها تغييرات ارتكاسية لا يمكن أن تتطور منهجياً بقدر ما يكون تطورها تململاً في بنيتها وإسباغ مظاهر البهرجة والتجديد الشكلي عليها وهذا ما نجده في الحروفية بوضوح. علينا أن ندرك أن الحروفية اليوم أصبحت فناً قائماً بذاته وقد انقطعت إلى حد ما عن جذورها الدينية لاكتشافها بقعة فنية خلاقة في داخلها، قد لا تنسجم هذه البقعة ومبدأ أي دين، إنما محاولة لفك القيود الدينية عنها لتحرر الحرف من شكله القديم. الحروفية اليوم لوحة فنية تنشد الاستقلال، ولذا فالنظرة إليها يجب أن تكون مختلفة عن النظرة الدينية السابقة كي نبعدها عن أي تفسير

سابق لها. وهذا يعني أن طرح غطائها الديني يجعلها حرة، ومتفردة، وموجودة كذات فاعلة في محيطها الفني. إلا أن جانباً مهماً منها ما زال مُقيداً في التوازن الجمالي بين الانطلاقة نحو اللوحة التجريدية والبقاء ضمن السياق الروحي مع تضمينها سمة حداثوية. وهذا هو سر بقاء لوحات الخطاطين العثمانيين والفرس والعرب القديمة متداولة للآن، لأنها ضمن منطق عصرها تعد حديثة، لأنهم كانوا يضعون كل جماليات االفنية في بنية الحروف نفسها، وهذا هو جوهر تلك الخطوط. اليوم ثمة حركة من جانبين:

الأولى تغيير نسب الحروفية وأشكالها واختيار أجزاء منها.

والثانية اندماجها بكتل أخرى، موازية لها بالحضور. مما يعني أن خروجاً فنياً على سياقات الحروفية القديمة قد بدأ ولكن ما زال ضمن هيمنة الصيانية القديمة. وهذا ما جعلها تعيش في فضاء اغترابي هو فضاء الحداثة، بدليل أننا كنا ننظر إلى اللوحة الحروفية لنقرأ حروفها، وليس لنتأملها، كانت اللوحة الحروفية محكومة بقراءات عنها، كجزء من سلطة المعرفة التلقينية المفاهيمية الصيانية. ويبدأ استحساننا أو رفضنا لها هي مدى مطابقتها من عدمه لجمالية التشكيل الذهني المُتصور عنها، ونبقي جمالياً ضمن دائرة تظافر الحروف وتنظيمها في ظفيرة فنية، وإذا ما ذهبنا إلى أبعد من ذلك، بحثنا عن ما ورائها، عن نوعية الحرف، هل هو كوفي أم رقعة، أم نسخ، فارسي أم مغربي وأي أنواع منها. وإذا ما أستطال بنا التحليل، أعدنا تصورها إلى أنها على خطى الخطاط الفلاني، أوإبتكار جديد لم يتشكل بعد على قيمة معرفية مكتملة. أما الآن فننظر للوحة الحروفية لنتأملها ونؤول أبعادها وتكويناتها. إن الاهتمام بفضاء اللوحة، وربطة بثيمة اللوحة الحروفية جاء متأخراً ونتيجة عاملين : عامل الثورة الفنية التجريبية التي لجأ إليها عدد من الخطاطين الماهرين في تبني أشكال جديدة من الحروف، وقد أتى هذا التبني بسبب الحداثة الاقتصادية، وزيادة ثورة العمران، وابتكار طرق فنية تزينية تلحق بالعمارة أو البيت أو المبنى، فتطلب تغييراً في وظائف الحروفية، من كونها محصورة في إطارها الديني، لتخرج إلى النور والفضاء العام، وتعايش المناخ وتغييرات الجو ولتتعرض للتقاليد البصرية العشوائية معتمدة بنية الكتلة الكبيرة المنفذة بمواد بارزة وبتقنية عملية لتصبح لافتة ولوحة كبيرة ترى من مسافات بعيدة، هذه الثورة الاجتماعية جعلت من الحروفية مادة تعايش تغيرات المجتمع وتحولاته. لاحظ هيمنة الإعلانات في الشارع بخطوطها المضيئة على أجواء المدينة.

الثاني: هو دخول الكومبيوتر والآلات التقنية الجديدة في تثوير طاقة الحرف الذاتية وجعله قيمة فنية يمكن تداولها بسهولة وممكن تنضيدها واستعمالها والتعامل بها، وبالتالي فهمها من قبل الناس العاديين. هذه الثورة المعلوماتية أضعفت اللوحة الحروفية السابقة، إذا أبقتها ضمن إطار تشكلاتها القديمة، وضمن هدفها في توصيل جمالي، لمعنى الآيات والحروف.

الرابعة: تتعلق بذوق المتلقي، وقد اشرنا إليها سابقا في هذا البحث، لكننا نعود إليها باعتبارها نقطة تحول في الذائقة النقدية بأن الرؤية الفردية لن تنتج نقداً، نحن نحتاج إلى رؤية جماعية مبنية على أسس معرفية لفهم اللوحة الحروفية، لا تنفعنا هزة الرؤوس لجودة جزئية، ولا مقالة نقدية تعالج لوحة عند فنان، نحن بحاجة إلى تعميم الجمال وتذوقه على مستوى الشارع، واشاعته بحيث يصبح برنامجاً ثقافياً تدريسياً. اللوحة الحروفية لا تبغي إنتاج واقعها من جديد، ولا تريد أن يقرأها المشاهد العادي، بل تريد أن تكون فناً جمالياً تقرأه الجماعات.

النقطة الخامسة: علينا أن نلجأ إلى اللوحة الحروفية كي نحررها من الحداثة المقيدة / كي نجعلها ظاهرة عيانية وكتلة بصرية يمكن تأويلها تأويلاً مختلفاً تبعاً للرؤية الآنية لها. علينا أن نعلق عنها الماضي، وأن ندمجها في تيار زمني لحظوي مستمر وأن تكون رؤيتنا لها متجددة تبعاً للموقع وللغرض الذي ننشده في تلك اللحظة البصرية، ولن يتم استقلال اللوحة الحروفية كفن ما لم نتقدم إليها ونحن متجردون من أربعة مفاهيم كبيرة:

المفهوم الأول: هو أن لا نسقط عليها أي مفهوم ديالكتيكي يتحدث عن "الجوهر والمظهر، أو الوعي الزائف" فمفاهيم الأيديولوجيا هذه تلتصق بأي لوحة أو نص كما لو كانت مراكز للجمارك على كل بضاعة أن تمر عليها.

المفهوم الثاني: هو أن لا نخضع اللوحة الحروفية لأي مفهوم فرويدي "المتعلق بالكامن والظاهر،أو الكبت" فمثل هذه المفاهيم المُسبقة تحجم الرؤية وتحصرها في بنية تكوينة تُحال على موضوع ذاتي خاص بالفنان أو على ثقافة عامة مثل الثقافة الإسلامية باعتبار أن الحروف مكون لها.

المفهوم الثالث: هو الابتعاد عن النموذج الوجودي المعني بالإصالة أو عدم الإصالة، الذي ترتبط ثيمات البطولية أو التراجيدية فيه ارتباطا وثيقاً، أو التعارض الكبير بين الإستلاب ونزع الإستلاب.

المفهوم الرابع: هو الابتعاد عن مفاهيم مثل الدال والمدلول، أو المحتوى والشكل، فقد حلت ما بعد الحداثة خيوط هذه المقولات وفككتها[١٦].

الهوامش

١ - لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين د. صالح رضا مجلة عالم الفكر العدد الثاني المجلد ٢٦ أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٧

٢ - أدونيس، الرؤية الفنية بين عين الجسم وعين القلب. مجلد الفن العربي المعاصر العالم العربي ، باريس ص ٣١ بلا تاريخ

٣ - طوني مارتيني، إسهامة الجمالية العربية الاسلامية في نشأة الفن الغربي الحديث م ن طوني ماريني ص ٥٨

٤ - المصدر نفسه ص ٥٩

٥ - طوني مارتيني، إسهامة الجمالية العربية الاسلامية في نشأة الفن الغربي الحديث م ن ص ٦٠

٦ - مقتبس من أحد المواقع الألكترونية - مجهول الاسم والمصدر

٧ - أدونيس، الرؤية الفنية بين عين الجسم وعين القلب. مجلد الفن العربي المعاصر العالم العربي باريس م ن ص ٣٩

٨ - أدونيس، الرؤية الفنية بين عين الجسم وعين القلب. مجلد الفن العربي المعاصر العالم العربي باريس م ن نفسه ص ٣٥

٩ - أدونيس، الرؤية الفنية بين عين الجسم وعين القلب. مجلد الفن العربي المعاصر العالم العربي باريس صدر مذكور ص ٣٥

١٠- طوني ماريني، إسهامة الجمالية العربية الاسلامية في نشأة الفن الغربي الحديث ص ٥٥

١١- الصيانية والتدميرية مفهوم فلسفي يحيط بالفلسفة العربية الإسلامية حسب وجهة نظرنا، وقد طبقنا بعض مفاهيمها على الأدب.

١٢- مديحة عمر تستقصي ملغزات الحروف ومخرجاتها الثابتة، عادل كامل في ٢٠٠٦/٣/٢١

١٣- م ن

١٤- محسن الذهبي الحروفيون العرب... الريادة والهوية في ١ تشرين الثاني ٢٠٠٧ مجلة أدب وفن الاكترونية

١٥- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن تاليف جانيت وولف ترجمة ماري تيرز عبد المسيح وخالد حسن - ص ٥٩ المجلس الأعلى للثقافة ع ٢٢٨ المشروع القومي للترجمة عام ٢٠٠٠

١٦- ثمة مفاهيم كثيرة من قبيل هذه التي ادرجناها تتحدث عنها ما بعد الحداثة خاصة في منظورها الثقافي للرأسمالية المتأخرة.وتجد الكثير من مفاهيم ما بعد الحداثة المتعلقة بالفن في كتاب فريدريك جيمسون وترجمة أحمد إحسان.

المحور الثامن

الحروفية واستثمار المخزون الروحي للشكل الفني

أ. د/ نعيمة حيدر الشيشيني

جماليات القيمة المجردة فى التصوير الإسلامى
وأثرها على التصوير المعاصر

أ . د / نعيمة الشيشيني

من المؤكد أن حضارة الشرق قد بلغت الذروة كما كان لها السبق فى عالم الإبداع الفني ذلك قبل أن تشرق شمس الحضارة في العالم الغربى. إن الشعوب الشرقية أول من ابتدع الفنون الهندسة والآداب، والعلوم وأقدم القوانين المكتوبة وكان بينهم أقدم عقيدة بوحدانية الله. وبظهور الإسلام ديناً وهو دعوة عربية صدرت عن نبي عربي وعن قرآن باللغة العربية انتشرت في هذه المنطقة الثقافة العربية بصورة موازية لإنتشار الدين الإسلامي، فتكونت إمبراطورية إسلامية في القرون الوسطي امتدت من الأندلس إلى الصين وأواسط أوروبا وأواسط أفريقيا وقد ارتبطت ببعضها البعض برباط اللغة العربية لغة الدين والإدارة والعلم والشعر.

يتناول التركيب الفني للشخصية العربية والذى سبغ هذه المنطقة فيما بعد ظهور الإسلام، لانستطيع أن نعزله عن المكان و الزمان ونرقبه بمعزل عن التقاليد والثقافات العليا. فالتاريخ الحضاري لهذه المنطقة يشير إلى هذه الأقاليم حيث سكنتها أمم عريقة منذ فجر التاريخ مثل بلاد مابين النهرين - مصر - فارس - والصين والهند. ونقلت إلى الفن الكثير من مناهجها وتقاليدها وقد سمت جميعا بالفكر الإسلامي، فكانت وحدة فكرية عامة تشمل كل هذه البلاد أدت إلى نمو الشخصية العربية وبخاصة فيما يتصل بالمظاهر الفنية. إذ أن وحدة الفنون الإسلامية هي نتيجة لهذه الجذور العريقة.

الفكر الإسلامى

يكشف الفكلا الإسلامي عن الجوهر الخالد، ويتم ذلك بإلغاء الجوانب الحسية من الإنسان والطبيعة لكى يصل عن طريق الحدس متجاوزاً عالم الرؤيه و الواقع فالفنان عندما يرسم في مخطوطة أو على جدار لم يكن يسعى إلى الدقة والمحاكاة بل اسقاط حدسه حتى

يصل إلـى قلب الفكرة إلى الرمـز إلى الجـوهر الخـالد ،من خـلال القـيـمـة المجـردة فـى الفن الإسلامـى - مثل الأرابيسك وهو من الاساليب الأسـاسـيـة فـى الفن الإسـلامي والذى أُختص به العـرب دون غـيـرهم، وهو يتكون من أشكال ليس لهـا عـلاقـة بالـواقـع المحسـوس متنوعـة، وذات طرز مختلفة قد تكون مكَّونة من عناصر هندسية أو أحـرف الكتابة بمختلف أنواع الخطوط، أو نباتية، أو حيوانية، أو إنسانية فيها معنى التكرار والإلحاح والسيرورة والديمومة واللانهائي. وهو ليس مجرد زخرفة بل تعبيراً عن الفكرة المُطلقة ونبض الحياة والطبيعة. وقد ازدهر هذا الاتجاه فى الفن في جميع العصور والبلاد الإسـلاميـة، فكانت رغبـة الفنان في أن يعبـر عن الجوهر هي التي دفعته إلى تجاوز الواقع الفـرضي، فكانت القيمة المُجـرَّدة تسيطر على جميع أساليبه الفنية. فيقول أبو حيان التوحيدى في كتابه" الإمتاع والمؤانسـة" الصورة الإلهية القائمة على الحدس والصورة الفعلية (مرحلة التصوير الفعلي) تتجسـد فيها التصورات وتتضح فيها مقدرة البراعة في التصوير.

التكوين في الفن الإسلامي

فنرى التكوين فى ترتيب عناصـره فـى العـمـل الفنـى يشـيـر إلى الرؤية التـحـليلة للفنون الإسـلامـيـة بوضـوح، والتى تتكون من عناصـر أسـاسـيـة يعتمـد عليهـا الفنان المسلم فى إبداع تراكـيـبـه التـصـمـيـمـيـة (وهي العنـاصـر الهندسـيـة - الخطـوط العـربيـة - العنـاصـر الآداميـة والحيوانيـة) وسواء أُستخدمت هذه العناصر الثلاث باستقلال يميز كل منها أم استخدمت فى توحد يجمع بينها جميعاً فإنها المقومات الأساسية فى التصوير الإسـلامي.

فنجـد أن العناصـر الهندسـيـة تغطى جـدارن العـمـائر والقبـاب مكونة أشـرطة قـائمـة على أشتقاقات لأشكال هندسية فكانت الدائرة من أهم هذه الأشكال، منها تراكيب تشكيلية مبتكرة متولدة عن تلاقي الخطوط المستقيمة والمنحنيـة، فالدائرة هي الأسـاس الأول الذى أُشتق منه الفنان المسلم كل عناصره وقام بتنفيذها على الخزف والخشب والزجاج والرخام، إضافة إلى تزيين الكتب والنسيج، واستطاع أن يحقق هـذه التراكيب بطريقـة غـيـر حسـابيـة حتى القـرن الثامن والقـرن التـاسعن ثم انتشـرت مـراكـز حضـارية اهتـمت بعلوم الموسيقى وعلم الحسـاب والفلك والطبيعة والطب والفلسفة، ومن الترجمة للنصوص الأدبية التى دُرست وأضيفت إليها حتى أنه أكتشف الصفر والكسور العشرية، وتم تطويرها على يد علماء مثل الكندى - الفارابى - ابن سينا - ابن رشد. وقد ترجمت بعد ذلك إلى اللاتينيـة فكان لهم الفضل فى نقل علومهم إلى الغرب.

وقد قام الفنان المسلم بابتكار واختيار وتطبيق طريقة هندسية كانت أساساً للوحدة في مختلف الفنون التعبيرية وهى الدائرة كشكل هندسي مبتكر، وما تم أيضاً فى تصميمه لحروف الكتابة (بطريقة المنسوب - التصميم المعمارى - فن الشعر - الموسيقى العربية الكلاسيكية) ولقد ظهر بوضوح استخدام الدائرة من قبل على أساس علمى محسوب وايجابى في كل هذه الأمور مما أكد على وحدة جميع الفنون في جميع الأقطار الإسلامية.

عناصر التراكيب و تنظيم القيمة في التصوير الإسلامي

تعد العناصر الهندسية من أبرز وأهم العناصر في الفنون الإسلامية، لما لها من شخصية مُتفردة لا نظير لها في أى حضارة من الحضارات، فقد كان لها الدور الرئيسى في كثير من الأحيان حتى القرن الثامن الميلادى نظراً لتغطيتها لمساحات كبيرة من جدران العمائر والقباب وكان تواجدها على شكل أشرطة متصلة في تتابع لانهائى قائماً على اشتقاقات لأشكال هندسية ، يرى فيها الفنان المسلم معنى التوحيد، وقد بحث الفنان المسلم عن تراكيب تشكيلية مبتكرة مُتولدة عن تلاقي الخطوط المستقيمة والمنحنية التى تترك بينها فراغات منتظمة تصلح كحشوات، كما قد تتلاقى الخطوط المنتشرة مع وحدات أخرى، مُتكررة متولدة عن اشتباكات قواطع الزوايا أو من امتزاج الأشكال الهندسية، فكانت اشكال الدوائر المتماسكة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة بالإضافة إلى أشكال المثلث والمربع والمسدس والمثمن، والأشكال النجمية، وعند تجميعا تعطى في نفس الوقت، أشكالاً مُركَّبة ذات تأثير جمالي مُجرد، حيث أُستخدمت بتنوع في الشرائط المحيطية " كنارات وفى الحشوات ". وكانت كلما تنوعت كلما كان تأثيرها أبلغ أثراً على ذات المتلقي بدرجة تنقله إلى عالم التأمل والتقرب من الله. وبالرغم مما يبدو في العناصر الهندسية من تعقيد، فإنها كانت في حقيقة الأمر بسيطة، حيث تعتمد على، أصول وقواعد ثابتة تقوم على تقسيم الدائرة، عن طريق تعّدد أقطارها بما يكون إشعاعاً مركزياً ثم يتكون من وصل هذه النقاط المحيطية مثل المربع والمثلث و المضلع والنجوم الخماسية والسداسية والثُمانية. لذلك لم يكن من المُستغرب أن تكون الدائرة هي الأساس الأول الذى اشتق منه الفنان المسلم كل عناصره الهندسية الممكنة وقام بتنفيذها فى أشكال مختلفة، سواء في الخزفيات أو الأعمال الخشبية، أو في الرخام أو الزجاج.

وقد حقق الفنان هذه التراكيب الهندسية بطريقة غير حسابية حتى القرن الثامن الميلادي، حيث استخدم طريقة ملائمة لاحتياجاته هى (ثنى الحبل إلى أجزاء متساوية) حيث يستخدم دعامة مركزية " وتد " وحبل يمثل الوحدة الطولية لرسم دائرة تكبر أو تصغر بحسب طول هذا الحبل ، خاصة وأنه كانت تُبتكر وحدات هندسية في الفن الإسلامي قبل اكتشاف الصفر،

وكسور الأعداد فقد كانت الدائرة وحدة هندسية مرتبطة بوجدان الفنان المسلم، وكان يمكن لهذا الفنان من خلالها ابتكار عدد لانهائي من الاشتقاقات دون اللجوء إلى العمليات الحسابية المعقدة، ويتم ذلك بتقسيم محيط الدائرة إلى أجزاء متساوية، تتصل بمركزها. ولقد ظلت هذه الطريقة تستعمل حتى بعد اكتشاف الصفر والكسور العشرية والأعداد العربية من واحد إلى العدد تسعة.

الأحرف العربية وفن الخط كأحد العناصر الأساسية في الفن الإسلامي

كان للخط العربي شأناً عظيماً منذ نشأة الإسلام الأولى، وذلك لارتباطه بكتابة القرآن الكريم وانتشر بانتشار الدين الإسلامى. أكد ذلك " أرنست كونل " في كتابه فن الخط العربى، فيقول " انتشر الخط العربي من خلال اللغة العربية في العالم الإسلامي وأصبح رابطة لجميع الشعوب الإسلامية " رغم الحدود الحاضرة، ومن عهد العباسيين استخدمت أبجدية اللغة العربية في اللغات الأخرى مثل الفارسية والتركية والهندوساتنية إلى جانب اللغة العربية نفسها، ولقد لقىَّ الحرف في هجرته إلى الأراضي الفارسية أو التركية أو في الأندلس من التقدير مثل ما لقيه في أرض العرب.

دخل الخط العربى والذى يعرف بالحجازي إلى العراق مع الفتح الإسلامى بصورتيه الجافة واللينة وعُنيَّ أهل الكوفة بالصورة الجافة منه وهذبوا فيها، بل وأبدعوا لها أشكال رائعة عرفت بالخط الكوفى، أما الصورة اللينة من الخط الحجازي فقد جاءت العناية بها متأخرة فى عصر الخليفة المأمون، عندما قامت النهضة العربية العظيمة للترجمة والتأليف. الأمر الذى استتبع كثرة الكتابة والنسخ. ويقول ابن خلدون فى مقدمته " وبعدت رسوم الخط البغدادي وأوضاعه عن الخط الكوفي حتى انتهى إلى المُباينة، ثم ازدادت المُخالفة بعد تلك العصور بتفنن الجهابذة فى أحكام رسومه وأوضاعه".

وتطور الخط بصورة سريعة في أواخر القرن التاسع وأصبح هناك ستة أساليب من بين عدد كبير خضعت للتقنية وأصبح لها قواعد صارمة اتخذها جميع الخطاطين النابهين كدستور لهم ودليل، وهذه الأساليب عُرفت بالأقلام الستة وهى خط النسخ والمُحقق، والثلث، والتوقيع، والريحانى، والرقعة.

وكما يقول العالم السويسرى " فلورى " فى الكتاب الجامع عن الفن الإسلامى " ليس هناك فناً استخدم الخط في المبانى الدينية والدنيوية بل على كل ما تقع عليه العين، بقدر ما استخدمه الفن الإسلامى ". وقد كان الخط قاسماً مشتركاً فيما أخرجته أيدى الفنانين

المسلمين، إذ زينوا كل الخامات مثل الخزف والخشب والمعدن أو النسيج بمختلف العبارات بما يتناسب لكلٍ منها وذلك بكل أنواع الخطوط الهامة الرئيسية في الفن الإسلامي.

نجد أن هناك اتجاهات معاصرة الآن تسير بخُطى واضحة لتحقيق بعث معاصر فى التشكيل بالخطوط العربية، إلا أننى كأحد الفنانين المعاصرين قد انتهجت نهجاً آخر في التعامل معها من خلال أعمالى الفنية، حيث تقوم رؤيتي لها على أنها في مجملها جزر متصلة وممتدة ومتنوعة تنوعاً لانهائياً. فإن الذي يرى الخطوط على اختلاف أشكالها وأنماطها وعلى اختلاف حيزها، سواء في الجدران أو المحاريب أو القباب، إذ أننا لا نرى من جماليات كتاباتها إلا ما تُحدثه من إيقاعات مُتناغمة ومُتصلة يلعب فيها كيان الفراغ المُدرَك بين الأحرف والكلمات والجُمل ذات الدور القيّم الذى تلعبه هذه الحروف والكلمات والجُمل سواءٌ بسواء. ومن ثم فإن إيقاع الحيّز الكليّ لمُجمل الأساليب الخطية المُستخدمة هو ما يكون له صفة السيادة في جذب الانتباه، أي أن ما يمكن أن نسميه بملامس الخطوط والفراغات سواء كانت وسائل التنفيذ هي المساحات اللونية أم كانت حفراً على المعادن أو الأخشاب أو الأحجار. ولذلك جاء تعاملي التصميمي في أعمالي الفنية مع الخطوط انطلاقاً من هذه الرؤية ومن ثم أصبحت الوحدات المُستلهمة من الخطوط العربية، لا فرق فيها بين نمط أو نمط أو قاعدة وأخرى، كل ذلك يذوب فى إطار، ولكي ينسج وحدة تصميمية في العمل الفني يستدرج من خلالها معنى إبداعياً خاصاً، نجده متسماً بسمات منابعة الأصيلة في الجوامع والعمائر والمنتجات التى بقيت إلينا كتراث إسلامى.

وقد لوحظ قلة استخدام العناصر الآدامية والحيوانية في الفن الإسلامي إلا في حدود، وإذا كان الاستخدام للعناصر الهندسية والخطية يُعد هو الجانب السائد على غيره من العناصر الأخرى، فأننى لم أستهدف في منهجي ورؤيتي التشكيلية أيه تناولات تمتد إلى منابع الفن الإسلامي في إطار العنصر الأدامى والحيوانى المستخدم في المخطوطات أو المنمنمات و إنما استهدفت فقط تلك العناصر النباتية وهى أيضاً شأنها في ذلك شأن تعاملي مع الخطوط العربية باعتبارها ملامس متناغمة مع الفراغات البينية.

وإجمالا أستطيع القول بأن منابع تراكيبي التصميمة في أعمالى هي حشوات المساحات ذات الأشكال الهندسية المتنوعة. بما تضمنته من خطوط عربية في العمائر والمساجد والقباب والعقود والمحاريب والمشكاوات والمشربيات والمنابر ووشاجات الصوفين وأزيائهم حيث أنسج منها جميعاً في تنوع رؤى تشكيلية معاصرة قوامها الاستلهام القائم على الفهم التحليلى للتراث دون الارتباط بحرفية هذه العناصر، حيث يكون موقفي الشامل منها هو الموقف الذاتى المُستبطن لامتدادها الروحاني بالإنسان المعاصر.

الحركة في الفن الإسلامي

حتى نتبين مفهوم الحركة في الفن الإسلامي كان لزاماً علينا أن نعرف الحركة وأن نوضح أن الإنسان هو محور هذه الحركة بكامل خبراته وإدراكه للأشياء وأن الدوافع من الحياة ذاتها جعلت الفنان يرى الحركة مظهراً أساسياً لها، ولتعريف الحركة يجب إدراكها وإنْ كان من الأهمية أن نوضح أولاً مدى أهمية حركة العين فى حالة الإدراك، ولإدراك الأشياء من أي حجم يجب أن نحِّول أعيننا أو مركز أبصارنا إليها، وقاعدة إدراكنا هي في الواقع تركيب مُتجانس من صور حية كثيرة، تتصل بها مضاف إليها وسائل تتفق معها، مما يكِّون مُختزن في أذهاننا من خبرات سابقة، وهكذا فإننا نرى عن طريق العين وندرك بالعقل، وكلا الحقيقتان تعبران عن تركيبنا الطبيعي النفسي، وهو على جانب كبير من الأهمية إذ نجد في نتاجهما حاجاتنا للاتزان واحتياجنا للحركة في التصميم كما قال "روبرت جيلام سكوت فى كتابه أسس التصميم".

ولابد للعمل الفني من أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هى الكفيلة بان تخلع علية طابعا زمنيا يجعل منه موجوداً حياً، ومعنى هذا أن الشكل يصدر عن مهارة إبداعية تتركب ابتداءً من الساكن وتحقق الزماني بدءاً من المكانى وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل فرض شكل من الوحدة على ما فيه من عناصر مُتشابهه وأخرى مختلفة فإنه قد يستطيع من هذا الطريق أن يضفي على الشكل إيقاع خاص يُكسبه الصبغة الزمنية الحية وهنا يجيء التكرار والترديد والتناظر والتماثل، فتكون جميعاً بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز الإيقاع والتنوع وإجلاء عنصر الزمان.

لقد وجد الفنان المسلم هذا الحل من قديم الزمان فكانت الأشرطة ذات الوحدات الهندسية، في امتدادها فيها التكرار والترديد والتناظر والتماثل وتساعد على إبراز الإيقاع والتنوع في الشكل، مما يتضح في الاستخدام والمعالجة، بل والتضاد أحيانا نجد أن الملمس الناعم يؤكد الملمس الخشن، وهو شكل من أشكال الحركة. ويعتبر التباين في الشكل تنوعاً وذلك من خلال الشكل الفراغى والتشابه، أما التنوع التام فهو الشيء الذي يتباين تباين كاملاً مع النظام العام للعلاقات وبالضرورة يحتاج إلى نظام يجمع بين عناصر العمل الفني، ويبدو ذلك في الفن الإسلامى باستخدام مختلف الخامات والأساليب الهندسية، مع الخطوط اللينة في الأرابيسك المكونة للحشوات والفراغات التي تتكون بتلاقي هذه العناصر، يعتبر الإيقاع في العمل الفني عنصراً أساسياً فدائماً نردد كلمة الإيقاع في الشكل والإيقاع في الخط، والإيقاع في اللونوخاصة في الفنون التشكيلية. والتماثل المنتظم هو نوع من التكرار بين أجزاء العمل

الفني والأشكال التي توحي بحركة متكررة تقود إلى تكرار إيقاعي.

والعنصر الثاني بعد الإيقاع هو عنصر الزمن في مجال الفنون التشكيلية، نجد أن علاقة الإيقاع بالزمن علاقة شبه متصلة لأن الإيقاع وحده لا يمكن أن يفسر ما للشكل من تأثيرات وجدانية، إنما يفسر قدراً من التأثير يرد إلى الشكل ذاته. وبما أن الشكل يتواجد داخل عنصر الزمن فهو بالتالى يحدد المظهر الإيقاعي أو الحركي له. ولا يمكن تجاهل التماثل وهو متواجد في الطبيعة مُتمثلاً في عالم البلورات وهي أكثر الأشكال كمالاً في الطبيعة وتتبع مبدأ النظام المُتكرر الذي يحدد قيمة الأشكال الجمالية.

وفي بعض التكوينات في الفن الاسلامى التى تجمع بين عناصر خطية أحرفها كبيرة الحجم على أرضية من الأرابيسك الدقيق فيحدث خلط بين أشكال الأحرف والخلفية الأمر الذي يوحى بالحركة بين الشكل والخلفية. ومن خلال الاتزان يمكن أن نتبين حركة العنصر وسكونه.

وفي الفن الإسلامي تتضح الحركة فى الخط اللين في الأرابيسك وأساليب الخط العربي مُتدرج الخطوط من الارتفاع والأنخفاض والعناصر النباتية والحيوانية، التضاد بين الخطوط المستقيمة والزوايا في الحشوات الخشبية وتقاطع اتجاهات القطع الخشبية عند الزوايا، في الفن الإسلامى تضاد الألوان وترتيبها بجوار بعضها في امتزاجها مع الوحدات الهندسية مثل الفسيفساء والتكوينات الخزفية مختلفة الأحجام والألوان.

وبعد استعراضنا لمفهوم الحركة وإدراكها من خلال العناصر التشكيلية نجد أن مفهوم الحركة قد استمد بُعداً وجدانياً صوفياً وضح في كل عناصر التشكيل في الفن الإسلامي مما نجده مستمراً في أعمالى الفنية الخاصة المُستلهمة من مفهوم الحركة في الفن الإسلامي ويؤكد هذا المفهوم في استمراريته في الفن المعاصر.

اللون في الفن الإسلامي

استفاد الفنان في الفن الإسلامي من كل خامة ومن كل لون في إثراء السطح مُستغلاً القيم الجمالية وتألق الألوان سواء التى يكونها أو في الخامات الطبيعية المختلفة متنوعاً في اتساع أو كبر حجمها أو دمجها في الظلال التي تلقيها على الأرضية للوصول إلى قيمة جمالية من خلال الإيقاع الذي يعتمد على التناظر والتبادل في اللون كما يعتمد على الخط اللين والهندسى ، واللون في الفن الإسلامى، استخدم بامكانيات متجدده يتناسب والأبعاد التعبيرية - لم يستخدم القيم المُتدرجة وفق المنطق التشكيلى للفنان المعاصر - فالألوان صريحة مُحددة

ذات كثافة لونية موحدة ويحكمها إلى حدٍ بعيد الألوان الطبيعية في الخامات المستخدمة ولذلك لم يستخدم البعد الثالث أي المنظور، لذلك نرى أن العناصر أو التراكيب والحركة واللون يمثلون أسس التصوير عامة ويمثلون جسور الاتصال بين التصوير المعاصر وبين الفن الإسلامي الذى يشكل ميراثاً حضارياً هاماً.

ويُعد الزجاج الملون المعشق مثال جيد حيث تمتزج الأضواء والألوان لتسبغ على الشكل المصور دلالات جديدة مضيفة بعداً جديداً وهو بعد الشدة، وذلك أن الأضواء المختلفة تحدث في سقوطها على الألوان تنوعاً في شدته وهو ما أدى إلى تكاثر الألوان وتزايدها. وقد قال سيزان " أن التصوير هو تسجيل الأحساسات اللونية " كل شىء عدا ذلك يضحى به من أجل هذه الغاية ومن أجل تنظيم الأحاسيس اللونية كما ذكر سيزان عندما يبلغ اللون ثراء تتوافر للشكل قوته وعراقته.

إن الفنان العربى المسلم كان متصلاً بجوهر الوجود في رسمه وليس فى استعماله للون فقد اقتصر على نقل الصورة الفعلية عند استخدامه في مختلف تصميماته الفنية ولذلك لم يستخدم البعد الثالث والمنظور الهوائي في التلوين، على أن اللون لم يكن عند الفنان المسلم دون مدلول نفسى أو فلسفي فقد كان للألوان صفات وقيم وآثار. فاللون الأصفر هو لون الشمس المُحرقة وهو لون الصحراء فيه تجمعت خيالات العرب وأحلامهم فيه النهار وفيه الصراع من أجل الحياة، واللون الأزرق هو لون السماء، لون المحبه، لون القدسية، والطهارة هو شفاف كالاثير، ظليل كالرحمة، شامل كالقدرة الالهية هو لون السماء والطمأنينة لون العبادة والصلاة واللون الأخضر وهو لون الارض التي باركتها السماء هو لون النعمة والرضى هو لون الماء والهواء وشجرة الحياة.

ويؤدي اللون في الفن الإسلامي في كثير من الأحيان وظيفة النور والظل وذلك لان اللون يستعمل لذاته من جهة أخرى لان الألوان التى تستعمل ألوان نقية فى الغالب ليس فيها تدرجات متألقة فهي في كثير من الأحيان تعبر عن النور والظل دون أن تتعرض للكتلة والحجم وتوزيعها في الفراغ، أما الظلال فتحدث نتيجة لأجزاء العناصر البارزة فوق أرضية أقل بروزاً دقيقة أو مخرمة ويغلب ألا تكون هذه الظلال حادة وقوية لأنها كثيراً ما تسقط عليها مسحة من الضوء من فتحات كالشبابيك المنفذة بالزجاج الملون المعشق الذى تؤدى وظيفة جمالية إلى جانب وظيفته كأداة إضاءة بالنهار فتظهر التكوينات والألوان الطبيعية داخل المسجد وليلا إذا اضيىء من الداخل فهى تؤدى نفس الغرض الجمالى للناظر من الخارج.

ومما تقدم يتضح لنا أن الفنان المسلم قد استخدم اللون بأمكانيات محددة تتناسب والأبعاد التعبيرية والعقائدية التى يضعها في بؤرة اهتمامه ومن ثم فهو لم يستخدم القيم المتدرجة في

الألوان وفق المنطق التشكيلى للفنان المعاصر، لذلك فالألوان لديه عبارة عن ألوان صريحة محددة ذات كثافة لونية موحدة في مجمل مساحات إستخدامها.

عقيدة التوحيد ومدى ارتباطها بالقيمة المجردة في الفن الإسلامي

إن من أهم العوامل التى أثرت على الشكل والمضمون في الفن الإسلامى هي مبدأ الوحدانية ففكرة الوحدانية قائمة على اعتبار أن ذات الله مطلقة فهو واحد بذاته واجب الوجود لذاته والكون منبثق من الله. ومبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية، أي أن الإنسان جزء من الكون ومع ذلك يحمل في أعماقة معاني المطلق ولذلك فالإنسان كمادة لا قيمة له فى حساب الكون إلا بما ينطوى عليه من جوهر، والله هو الجوهر ذاته. ولهذا فإن الفن العربي الإسلامى يقوم على معنى الحدس إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد، الفنان العربى المسلم لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية واهتم بالجوهر واندفع وراء المطلق. لذلك فإن الفنان المسلم لم يكن مُصوراً بالمعنى الذى عرفه الغرب الذى يجعل معالم الإنسان في أكمل صور الكمال المادي. ولقد حاول الفن الغربى الحديث عن طريق المدارس الجديدة وبخاصة التجريدية التعبير عن المطلق وقد وافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به " كروتشة الإيطالى " اعتبر فيه الفن معرفة حدسية، وكذلك قارن" بريون " في كتابه " الفن التجريدى " الظاهرة الجديدة للفن الغربي الحديث مرتبط بالفن العربي الإسلامي وأثبت أن هذا الارتباط تم بتأثير الفن العربي الإسلامى.

وبذلك نرى أن الفنان المسلم كان يهدف إلى الاندماج الكلي في موضوعه وكان يسعى عن طريق الفن إلى الغاء الطبيعة المستقلة عنه لكى يندمج في روح العالم وذلك واضح فى الأرابيسك والذى يرتكز على أساس صوفي وإيجابى، والأرابيسك من الأساليب الأساسية فى الفن الإسلامي والذى أختص به العرب دون غيرهم وكان سفيرهم فى تأثيره على الفنون الغربية حتى في العصر المعاصر.

فالأرابيسك يقوم على التغيير المستمر فنجد أن الخط العربى الذى يعتبر فناً بذاته، ويستخدم كعناصر فنية في الأرابيسك، فكثيرا مانرى فيه حروفاً منفصلة أو مبهمه كانت في ذاتها أساساً أو موضوعات للوحه فنية.

ويرجع ذلك إلى أن العرب وبخاصة في الإسلام قد أعطوا لكل الحروف مدلولات خاصة وقد كان لكل حرف صورة تقابله، وبذلك نرى أن الأرابيسك الذى أختص به العرب وكان له أثره الكبير على الفنون العربية كالسجاد وتزيين الكتب والمساجد والقصور من الداخل والخارج

ونُفِّذ بكل الخامات لإبداع عمل فني يحمل قيمة تجريدية عالية امتد تأثيرها حتى على فنوننا المعاصرة وعلى الفنانين العرب والمصريين المعاصرين.

هكذا ندرك معنى القيمة المجردة في الفنون الإسلامية والتى استمرت قيمة معطاءة استلهمت في الفنون المعاصرة باعتبارها تراث وامتداد حضارى للتاريخ الطويل - والاستلهام هنا لا يعني النقل أو الاستنساخ ولكن يشكل رؤية الجمال المجرد فيها شكلاً ومضموناً باعتباره مثيراً يُصاغ صياغة معاصرة محمله بكل صدق اللون فيها وتناغم وتداخل نسيج وحيويه الحركة، كل ذلك في العناصر المتجانسة في رؤية متكاملة مؤثرة.

المحور التاسع

• الحروفية واستعادة للذاكرة المنسية

علي فوزي

الحروفية وإنعاش الذاكرة العربية

علي فوزي

مقدمة لابد منها:

لاشك أن انعاش الذاكرة العربية بين الحين والحين سواء بالتعرض المباشر أو بالبحث والتنقيب حول أهمية الحرف والكتابة العربية يُعد ملمحاً حضارياً وضرورة هامة تفرضها طبيعة الأجواء الثقافية العالمية المسيطرة إلى حدٍ ما على ثقافتنا المحلية التي تحفل بالخط العربي ذلك الموروث الحضاري العريق حيث لم يحظ أي خط في الكون بمثل ما حظي به الخط العربي سواء من حيث المكانية الروحية ولما لها من أثر على نفوس البشر أو من حيث الأصالة والتجذر التراثي أو تلك المقدرة التعبيرية ناهيك عن جماليات الشكل التي ساهمت بدورها في منح الكتابة هذه المكانة.

ويرى بعض المؤرخين أن نشأة الخط العربي تتراوح بين ثلاث احتمالات لا رابع لهم: الأول يرجح أنه حين أوحى المولى عز وجلّ إلى آدم بكيفية الكتابة بعد ما علمه الأسماء كلها أقدم آدم على الكتابة بكل الخطوط المعروفة عند البشر الآن. وكانت الكتابة العربية من نصيب سيدنا اسماعيل عليه السلام بعد زوال آثار طوفان نوح عليه السلام حيث أصاب كل قوم كتابهم الذي جاء مختلفاً عن غير من الكتب، أما الاحتمال الثاني لنشأة الخط العربي فيرجح وجهة نظر أخرى تقول إن الكتابة العربية قد اشتقت بالفعل من الخط المسند (الخط الحميري) أو ما يسمى بالخط الجنوبي الذي انتقل الى بلاد الشام عن طريق القوافل التجارية عبر رحلة الشتاء والصيف. أما الاحتمال الثالث فيرجح أن تكون نشأت الخط العربي راجعة في الأصل إلى تطور الخط النبطي حيث جاءت النقوش التي وجدت في منطقة (أم الجمال) بشرق الأردن والتي يعود تاريخها إلى ما يقرب من ٢٥٠ سنة ق.م لتبرهن على صحة هذا الاحتمال بالاضافة لنقوش أخرى وجدت في منطقة حوران وكانت هذه النقوش موجودة تحديداً فوق قبر الشاعر العربي (امرؤ القيس) وكانت قد انتقلت من منطقة حوران إلى الأنبار ومنها إلى الحجاز عن طريق (دومة الجندل).

هذا وسوف ترتكز هذه الورقة البحثية التي أتقدم بها تحت عنوان الحروفية وانعاش الذاكرة العربية على ست دعائم أساسية هي:

١ - الكتابة تراث حضاري يؤصل الفنون البصرية:

مرت الكتابة عبر تاريخها الطويل بمراحل تطور عديدة أكسبتها أصالة وتجذراً وقيمة تراثية وقاعدة حضارية، وقد تم تسخير الكتابة كمنتج انساني قديم لخدمة العديد من الحضارات الإنسانية في أغراض تعددت وتنوعت ما بين التدوين المعرفي والوثائقي والفني والتزيني وجميعها أغراض ساهمت في أن تحظى الكتابة بمكانة بصرية لا يمكن إغفالها في منظومة البناء الفني العام للكثير من مجالات الإبداع البشري سواء في الحضارة الفرعونية أو حضارة بلاد الرافدين أو حضارات بلاد الشرق الأقصى كالصين واليابان وغيرها حيث تمثل ذلك في الأسطح المعمارية المتنوعة والتوابيت الجنائزية بأشكاليها وأنماطها المختلفة بالاضافة للعديد من الحرف الفنية التطبيقية مثل صناعة الحليّ والفخاريات وغيرها من الأشكال النفعية المجسمة إلى جانب بعض مجالات النسيج أحياناً.

وقد عثر بالفعل على الكثير من القطع الأثرية النادرة عبر العديد من الحضارات الإنسانية ومنها تلك القطع الصينية الهامة التي يرجح أن تعود تاريخ إنتاجها إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد حيث كانت تلك القطع مزدانة أو مزخرفة ببعض الكتابات التي جاءت تشبه الهيروغليفية. والأمثلة كثيرة ومتنوعة في الحضارة المصرية القديمة. أما في حضارة بلاد النهرين فكانت الكتابة المسمارية قد أخذت لنفسها طابعاً جمالياً أبهر المؤرخين وعشاق الفنون البصرية على مر العصور بالإضافة لدورها الرئيسي كوسيلة هامة وعامة لتدوين المعارف.

وحول قضية الافادة من جماليات الكتابة في المنجز الفني يقول الفنان د.محمود عبدالعاطي "أن الحضارات القديمة خصوصاً في مصر وبلاد الرافدين والشرق الأقصى قامت بتوظيف الكتابة الخطية في صيغة مزدوجة احداها تدوينية مفاهيمية والاخرى شكلية جمالية كجزء لا يتجزأ من العمل الفني، وبعد تلك الحضارات بدأت عملية انحسار التوظيف الجمالي للكتابة الخطية فيما عدا بعض المخطوطات في العصور الوسطى الأوروبية.

وظل هذا التوظيف هامشياً في فنون عصر النهضة وفي الفنون الغربية في العصور اللاحقة إلا أنها اكتسبت أهمية خاصة مع الفن الجديد Art nouveau في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر حيث تحولت إلى عناصر تكوينية في الأعمال التصويرية لهذه الحقبة التاريخية ولكن مع الحضارة العربية الإسلامية أصبح الخط العربي حالة فنية متفردة من حيث الاتساع والقيمة"[١].

٢ - إشكالية البحث عن هوية عربية تشكيلية:

ومع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت إشكالية البحث عن هوية عربية تشكيلية كضرورة من الضرورات المطروحة بإلحاح شديد على ساحات الإبداع البصري في محاولة لخلق نوع من المواءمة بين ترثنا العريق والمعاصرة وبالتالي أصبحت قضية البحث عن هوية عربية هاجساً عاماً ظل يداعب مشاعر العديد من الفنانين العرب الرافضين لمبدأ الهرولة خلف المُستجلب من الغرب والإصرار على عدم التمسك به على أساس كونه النموذج الافضل وبناءً عليه تنوعت طرق التعاطي مع معطيات تلك الإشكالية التي شغلت المبدعين في العديد من مجالات الإبداع وكان التركيز الدائم على الفنون البصرية التي يرى الغالبية أنها الطريق الأفضل نحو تحقيق هوية تشكيلية عربية تنعم بالأصالة والذاتية وتبقى نقية خالية من تلك الإضافات والمحسنات الأوربية التي يفرضها بعض أساتذة الفن الأوائل الذين تم ابتعاثهم لدراسة الفنون الجميلة من الغرب ناهيك عن سيطرة وسطوة الثقافة الاوربية على كثير من مجريات الامور في الوطن العربي وكأن الحرف والكتابة العربية بكل ما تملك من مكانة جميلة راقية في مجال الذاكرة البصرية للمواطن العربي والمسلم وكل ما تتحلى به تلك الكتابة العربية من امكانيات تعبيرية وجمالية كانت هي النبع الأصيل الذي لا ينضب لكونها على تماس مباشر مع حياة الإنسان العربي واحتياجاته الجمالية والوظيفية وبالتالي ترسخ لدى البعض اعتقاد قوي أن الحرف والكتابة العربية هي الحل لمعضلة تحقيق الهوية خاصة بعد الفشل المتلاحق في تحقيق ذلك الهدف بصورة فعلية وجادة عن طريق المنجز الإبداعي البصري الحديث.

وقد ساهمت القدرات التعبيرية والقيم الجمالية والإمكانات التشكيلية الت يحظى بها الحرف العربي كشكل تراثي عريق في الخروج من مأزق الفشل المتكرر في تحقيق الهوية ودفع العديد من الفنانين لاستلهام تلك الامكانات الثرية في إبداعاتهم الفنية وبناء عليه اتسعت رقعة التعاطي الإبداعي في هذا المضمار بأساليب وصيغ بصرية وتقنية متنوعة انتشرت من المحيط الى الخليج.

٣ - الخلاف في الرأي بين الخطاطين والفنانين:

تصاعدت حدة الخلاف في الرأي بين الخطاطين والفنانين حول قضية استلهام الحرف والكتابة العربية في الأعمال الفنية وإصرار الخطاطين على التحذير من خطورة التمادي في تحوير الحرف العربي والخروج بشكل ومضمون الحرف عن القواعد الكلاسيكية المعرفة

للكتابة والتأكيد على اقتناعهم (أي الخطاطين) بعدم قدرة الفنانين على استنباط القيم الجمالية الحقيقية في الخط العربي واعتبار كل تلك المحاولات لتجريد الخط العربي من صفاته مجرد أزمة ابداع أو لجوء نحو الأسهل بعد اكتشاف زيف العديد من الافكار المستوردة وعدم ملأمتها لمجتمعنا ونصوب العديد من منابع الإبداع.

أما الفنانون الحروفيون قد أصروا على موقفهم المخالف لتلك الآراء الرجعية المحبطة واعتبرها البعض نوع من التخلف وعدم الوعي بأهمية المفاهيم البصرية الجديدة والمعاصرة وأن عملية التعاطي الإبداعي مع إمكانيات وجماليات الحرف العربي كشكل تراثي ورجاني عريق هي الطريق الصحيح نحو تأصيل وتجذير المنتج الابداعي العربي والسبيل الإفضل لتحقيق نوع من التفرد أو التميز لهوية عربية تشكيلية تكون نداً قويا لغيرها استنادا على كل ما تحظى به حضاراتنا الإسلامية والعربية من مكتسبات تراثية وحضارية عريقة.

وبين مؤيد ومعارض بقيت إشكالية التعاطي الإبداعي مع جماليات الحرف العربي معضلة عالقة لم يصل القائمون عليها لأي حلول تساهم رغم تربص ولإلحاح المنتج البصري المعاصر القادم إلينا من الغرب ورغبته في الانقضاض على ثقافتنا البصرية وغزو ساحاتنا الإبداعية وبالتالي ترسيخ مبدأ التبعية والمساهمة في تحييد دافعية الخلق والابتكار وسلب الدور الإيجابي للمتلقى وفرض سياسة استهلاك المستجلب.

٤ - الفنانون الرواد واستلهام جماليات الحرف:

وقد تنبه العديد من الفنانين الرواد لمدى أهمية قضية الهوية وبالتالي أقبلوا بشجاعة على اقتحام أسوار ومحاذير عملية استلهام الحرف والكلمة المكتوبة ضمن عناصر بناء العمل الفني الحديث وقد تعددت وتنوعت تلك المحاولات في غالبية البلاد العربية وذاكرة تاريخ الفن التشكيلي العربي مليئة بأسماء الكثير من هؤلاء الفنانين أصحاب تلك التجارب الفنية التي تعاملت بجدية مع الكتابات العربية واحتوتها أعمالهم الفنية ومنها الفنانة العراقية مديحة عمر التي تعتبر أول فنانة عربية تعد دراسة علمية عن العلاقة بين الفن والحرف العربي وقد نشرت هذه الدراسة في واشنطن عام ١٩٤٩م بعنوان (الخط العربي عنصر استلهام الفن) وحول نفس المضمون شاركت الفنانة وأقامت العديد من المعارض الجماعية والفردية ومنها المعرض الدوري لمتحف الكوركورادن بواشنطن عام ١٩٤٩م ومعرضها الشخصي ببغداد عام ١٩٨١م.

وكان الفنان المصري حامد عبدالله المولود عام ١٩١٧ من أوائل المتعاملين مع جماليات

الكلمة المكتوبة على سطح العمل الفني حيث جاءت الكلمة وقد تشربت من روح الطابع العام للعمل الذي جاءت العبارات على سطحه كعنصر مساعد ضمن عناصر التعبير عن مضمون الخطاب البصري لتلك الأعمال وكان حامد عبدالله قد تفاعل مع قضية استلهام الكتابة العربية في أعماله بعد أن هاجر للدنمارك وكان المذاق العربي في أعماله عاملاً هاماً من عوامل جذب المشاهد الأجنبي لمشاهدة أعماله.

وعلى نفس الخطى سار العديد من الفنانين العرب ومنهم الفنان اللبناني المعرف وجيه نحله الذي يعد من أشهر الفنانين الذين سخروا إمكانيات الحرف العربي لخدمة النص البصري بعد تحويل الكلمة المكتوبة إلى تجريدات شكلية خالصة لا شأن لها بالمضمون اللفظي للحروف ولا للكلمات.

أما الفنان العراقي جميل حمودي المولود عام ١٩٢٤ فيعد من جيل الرواد ومن أبرز من تعاملوا مع جماليات الحرف العربي بداية من كتابة الكلمة المقروءة بكامل مواصفاتها وإمكانياتها الباطنية والظاهرية إلى أن تسرب التجريد إلى كتاباته تلك التي تسكن أعماله، حيث ما لبث الفنان أن تعايش مع الاجواء المحيطة وقام باختزال الكلمة المكتوبة إلى حروف غير مقروءة حيث لم يبق منها الإ شكلها الجمالي المجرد.

وحين أدخل الفنان المصري حامد ندا المولود عام ١٩٢٤ الكلمة المكتوبة الى اسطح إبداعاته اصبغ عليها طابعاً شعبياً خاصاً اتصف بالبساطة والتلقائية من حيث الصياغة البصرية التي جعلت الكلمة المكتوبة جزءاً لا يتجزأ من نسيج اللوحة دون الالتزام بقواعد كتابة الخط العربي بل تناسبت مع موضوع العمل.

ومع بداية الستينات كان الفنان المصري العبقري د.يوسف سيده في طليعة الفنانين العرب الذين تعاملوا من جماليات الحرف والكلمة المكتوبة وبالتالي استخدمها كعنصر أساسي بل ووحيد أحياناً في تشكيل اللوحة ويرى بعض المؤرخين أن محاولات يوسف سيده سبقت محاولات الفنان المصري حامد عبدالله والعراقي شاكر حسن آل سعيد أحد مؤسسي الحروفية.

ومن خلال التعاطي الجاد مع القيم الجمالية للكلمة المكتوبة على سطح العمل الفني حرص الفنان السوري محمود حماد على تحويل الكلمة المقروءة إلى كلمة عبارة عن لغز بصري يصعب قراءته حيث اهتم الفنان بالشكل أكثر كثيراً من المعني الوظيفي للكلمة. وجميعها محاولات جاءت مبكرة نسبياً.

أما الفنان المصري سامي رافع المولود عام ١٩٣١ فقد تخصص في الفنون الزخرفية وحين تعامل مع معطيات الحروفية اتجه اتجاهاً زخرفياً تم تجسيده في العديد من الأعمال التي كان

من أهمها ذلك العمل التطبيقي الضخم (نصب تذكاري لشهداء ٦ أكتوبر) الذي أقيم في مدينة نصر تحت مسمى هرم أكتوبر وقد زينت جميع أضلاع الهرم بحروف وكتابات عربية تم صياغتها بأسلوب حداثي يساير طبيعة العصر.

ويعد الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد الرأس المفكر لجماعة البعد الواحد التي نشأت في العراق، وللفنان فلسفة خاصة حول أهمية الحرف العربي في العملية الابداعية حيث يرى أن الحروف العربية قادرة بالفعل على القيام بدور هام وبديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن البصري.

وقد تنوعت استخدامات الفنان المصري أحمد فؤاد سليم المولود عام ١٩٣٦ للكتابة العربية مابين الخط المقروء في مجال التصميم و الاستفادة من العلاقة الجمالية بين الأبيض والأسود في خلق صياغات بصرية حظيت بتفردها وخلال تعامله مع الحرف والكلمة المكتوبة في أعماله الفنية لم يلتزم مطلقاً بالجانب اللفظى الوظيفي للحرف وحرص على تحقيق الإحساس الصادق بالديناميكية المتولدة من ذلك الصراع بين الشكل واللون على سطح اللوحة، وتحظى أعماله بالقدرة على التعبير الشكلي المفعم بالحس الإنساني والبعد الفلسفي.

وتكتسب الكلمات استطالة جمالية ومذاقاً بصرياً خاصاً في إبداعات الفنان التونسي نجا المهداوي الذي تشى صياغات أعماله بعبقرية المكان.

ولا تقل إبداعات الفنان المغربي فريد بالكاهية أهمية عن مثيلاتها التي تستلهم الحرف العربي في أي بقعة من العالم والقائمة طويلة جداً وقد لا تنتهي في هذه العجالة فهناك الفنانة اللبنانية سلوى شقير والفنان السوداني الرائد أحمد شبرين وإبراهيم الصلحي وأدهم اسماعيل وكل منهما أضاف بعداً جمالياً خاصاً لقضية استلهام الحرف في المنجز التشكيلي الحديث، و كذلك الحال مع الفنان التونسي نجيب بالخوجة والمغربي محمد المويلحي والفلسطيني كمال بلاطة والسوري عبدالقادر أرناؤط و مروان قصاب باشي ومن قطر يوسف أحمد وعلي حسن ومن مصر كمال السراج ومحسن الخضراوي وعمر النجدي وحسين الجبالي وعبدالوهاب مرسي وغيرهم كثير ومن السعودية محمد موسى السليم ومن الاردن الفنانة الأميرة وجدان علي.

وهناك العديد من الفنانين الأجانب ومنهم بعض المستشرقين الذين تعايشوا في الوطن العربي وأدركوا مدى أهمية القيم الجمالية في الحرف العربي ودفعهم ذلك لتوظيفها في إبداعاتهم ومنهم الفنان هنري ميثيو الذي تفاعل مع جماليات الحرف العربي عام ١٩٣٧ أثناء وجوده في المغرب العربي.

وفي مجال النحت هناك الفنان المصري جمال السجيني والفنان العراقي محمد غني حكمت أما في مجال الخزف فحدث ولاحرج.

٥ - هل العرب أول من تعامل مع جماليات الحرف؟

أما في العصر الحديث فلم يكن العرب أول من تعامل مع فكرة تسخير جماليات الكتابة في خدمة العمل الفني حيث ظهرت الحروف الكتابية اللاتينية في أعمال العديد من الفنانين مثل فناني المدرسة التكعيبية والمستقبلية والدادية والبنائية، وذاكرة تاريخ الفن العالمي حبلى بأسماء العديد من الفنانين المشاهير الذين سخروا الكتابة لخدمة النص البصري مستعينين ببعض الأحرف وبعض قصاصات ورق الجرايد أحيانا كعنصر تأليفي يتم صياغته بتقنية الكولاج في غالب الأحوال، ومنهم الفنان بيكاسو وبراك مارينتي وشوينزر، أما الأعمال المبكرة للفنان العالمي بول كلي فجاءت موشاة ببعض الإشارات والرموز الكتابية التي تبدو للمشاهد كما لو كانت اختزالاً لبعض المرئيات التي عبر عنها الفنان من خلال صياغاته لبعض الأشكال الهندسية البسيطة التي جاءت قريبة الشبه والى حد كبير من بعض حروف الكتابة.

وكذلك ظهرت بعض الكتابات في أعمال الفنان الفرنسي اندريه ماسوت ومارك توبي وسوندر برج، وكانت جميعا مجرد محاولات جادة جاءت بمثابة النواة التي مهدت الطريق لظهور العيد من الصياغات البصرية الحروفية التي شكلت تياراً فنياً في باريس عام ١٩٤٦ تم نشر أهدافه وأفكاره في مجلة (الدكتاتورية الحروفية) حيث توالت بعد ذلك المعارض التي تنتهج نفس هذا الاتجاه الذي تمكن مع الوقت من انتزاع الاعتراف به في إطار الحركة التشكيلية الاوربية.

وقد تم تخصيص جناح مستقل للأعمال الحروفية في بينالي باريس الرابع عام ١٩٦٥ وكذلك في متحف الفن الحديث بباريس عام ١٩٦٨ وقد انتشرت أصداء هذه الحركة الحروفية في دول أوربا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرهما وقد توالت جهود الحروفيين الذين نشروا أفكارهم ورؤاهم الفنية في منشورات مستقلة وأخرى جاءت مصاحبة لمعارضهم الجماعية ويُعد الفنان "ايزيدور ايزو" المنظر الرئيسي لهذه الحركة.

وهناك الفنان جورج ماتيو الحروفي الفرنسي الشهير المولود عام ١٩٢١ الذي أثار ضجة كبيرة عام ١٩٥٦ حين اقدم على إنجاز لوحة حروفية لاتينية بطول ١٢ متراً وعرض ٤ متر فوق خشبة مسرح برنار الفرنسي أمام الجمهور.

٦ - الحروفية وجماعة البعد الواحد

يبقى الحرف العربي بكل ما يحصل من صفات جمالية من أجل المفردات أو الصيغ البصرية المجردة التي سكنت أسطح لوحات العديد من الفنانين الذين أبهرتهم جماليات الشكل

ودفعتهم للتعاطي مع إمكانيات تشكيل تلك المفردة الثرية، وكانت الحروفية قد بدأت في التبلور والظهور على ساحات الإبداع العربية بجهود فردية متفرقة هنا و هناك ثم ما لبث أن تحولت تلك الجهود إلى ظاهرة زائعة الصيت ملأت الاسماع والأبصار بعد ماتخذت لنفسها اطاراً عاماً منظماً بعد قيام مجموعة متميزة من الفنانين العرب العراقيين من أصحاب التجارب الفنية الناضجة بتبني فكرة الاستفادة البصرية من طبيعة العلاقة الإبداعية بين سطح العمل الفني المعاصر وجماليات الحرف العربي المجرد الذي يجئ بثقله الحضاري والجمالي استجابة لضرورات حضارية تفرضها الثقافة البصرية المعاصرة وبالتالي تم تقديم معرض مشترك لابداعاتهم عرضوا من خلاله افكارهم وتوجهاتهم وصياغاتهم وتدارسوا في نفس الوقت كل المتعلق باشكالية العلاقة الملتبسة بين جماليات الحرف العربي وسطح العمل الفني وكان ذلك في بغداد عام ١٩٧١ حيث أطلق هؤلاء الفنانين على أنفسهم لقب " جماعة البُعد الواحد " وقد تكونت تلك الجماعة من الفنانين : (شاكر حسن آل سعيد وجميل حمودي وعبدالرحمن الكيلاني ومحمد غني حكمت وضياء العزاوي ورافع الناصر).

وقامت الجماعة بإصدار بيان عام جاء فيه: (وهكذا نجد أنفسنا اليوم نحن لفيف من الفنانين الذين يساهمون في إدخال الحرف عبر أعمالهم التشكيلية مُلزمين باقامة معرض فني وثائقي باسم معرض البُعد الواحد تحت شعار " الفن يستلهم الحرف " من نقطة انطلاق تشكيلية بحثه مثمنين به هذا العنصر الفني الهام كجذر أصيل معبر عن روح حضارتنا وفلسفتها معا في أكثر جوانبها أشراقاً) (٣)

وفي بداية الأمر تم استقبال تلك الظاهرة بنوع من الحذر والريبة الشديدة المصحوبة بالسلبية التي أدت في نفس الوقت عن عدم الإفصاح الصريح عن أي موقف نقدي واضح تجاه هذه الظاهرة التي أرى شخصياً أنها ما زالت لم تلق ما يجب أن تكون من الدراسة الموضوعية المتفحصة والتحليل المحايد لحقائق الأمور حيث سارع البعض على استنكار هذه الظاهرة تحديداً واعتبرها درباً من اللإفلاس الإبداعي ومحاولة للاختباء خلف الموروثات التراثية ودوران آخر في فلك الغرب الذي سبقوا في التعاطي مع جماليات الحرف والكلمة المكتوبة في أعمالهم الفنية.

وأصر البعض الآخر على ضرورة منح هذه الظاهرة مزيداً من الوقت لأن التسرع بالحكم لصالحها على أساس كونها الحل الأمثل والوحيد الآن لتحقيق الهوية العربية التشكيلية خطأ حضاري كبير يقع فى براثنه كل من يترسخ في ذهنه هذا الاعتقاد. ورغم كل ما تقدم انتشرت طرق التعاطي الإبداعي مع إمكانات الحرف العربي في مجالات الرسم والتصوير والجرافيك والتصميم بالإضافة للنحت والخزف.

ومع تنوع ومعاصرة الصياغات البصرية التي صاحبت تلك الظاهرة حرص العديد من الفنانين الحروفيين الجدد على الجمع بين كثير من الوسائط الفنية المتنوعة والتقنيات الحداثية المتطورة فوق سطح العمل الفني الواحد ذلك الذي اكتست حروفه أو مفرداته بروح المعاصرة التي تعمد إلى تجريد الحرف وتفريغه من دلالاته أو محتواه اللفظي والتركيز على الاهتمام بجماليات الشكل في صورته الجديدة سعياً لتحقيق نوع من المواءمة بين الأصالة والمعاصرة والحرص على مواكبة متطلبات العصر، وعلى استحياء نقولها أملا في تحقيق الهوية.

المراجع

١- د. محمود عبدالعاطي - (الحروفية البنية الثالثة للفن التشكيلي) جريدة الفنون - العدد ١٧ - ٢٠٠٢

٢- صبحي الشاروني (الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في التراث) مجلة فكر وفن

٣- شاكر حسن ال سعيد (البعد الواحد) بغداد ١٩٧١

٤- محمد جلال عبدالرزاق (حول استخدام الحرف العربي في التشكيل) مجلة ابداع - العدد الحادي عشر - ١٩٨٨

٥- محسن الذهبي (الحروفيون العرب " الريادة والهوية) مدونة على النت - ١ - تشرين ثاني ٢٠٠٧

٦- د. محمود شاهين (الحروفية العربية وهم البحث عن الهوية) جريدة الثورة (الملحق الثقافي) - ٢٠٠٧/٣/٢٧

المحور العاشر

العمارة الإسلامية والتاريخ

- إشكالية الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية

محمد سعيد البلوشي

إشكالية الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية

محمد سعيد البلوشي

يعتبر فن العمارة الإسلامية أحد ملامح التراث الثقافي الإسلامي، والذي استمر مدة طويلة من القرن السابع حتى التاسع عشر الميلادي وشمل بلادا واسعة امتدت من الصين حتى أسبانيا.

وهذا الفن يعكس أحد مظاهر الحضارة الإسلامية ومدى تأثرها بفنون الحضارات التي تفاعلت معها وعاصرتها مثل (الساسانية ، الرومانية، البيزنطية، الهندية) وغيرها، وذلك من حيث استخدام العقود والقباب والأعمدة بتيجانها المتنوعة وإعادة تأهيلها للمباني من الحضارات السابقة حسب الحاجه لها، واستخدام القاشاني لتغطية الجدران، والاستفادة من الطبيعة فى إنشاء الحدائق وبرك المياة التي أبدع فيها المسلمون فى الأندلس.

إن فن العمارة يشكل مظهراً من مظاهر التطور الإنساني نعتز به، لأنه يمثل أحد ركائز تراثنا الحضاري، ويعكس تطور ورقي المجتمعات الإسلامية عبر التاريخ.

ويعد تراثنا المعماري في الدول العربية والإسلامية إرثاً ضخماً متنوعاً، وضعت لبناته أجيال متعاقبة نتيجة الدوافع الدينية والنظم السياسية والاجتماعية والتشريعية التي أرساها الإسلام، وأيضا لعبت الظروف الطبيعية المحلية الخاصة بكل منطقة دوراً مؤثراً على طبيعة الهندسة المعمارية ومكوناتها.

واهتمامنا بفن العمارة الإسلامية يمثل استثمارا لثروة عظيمة تنتشر في أقطار العالم الإسلامي (مصر ، سوريا ، المغرب ، تركيا ، الهند ، إيران... إلخ) ولا تزال بقايا هذا الفن شواهد عظيمة ماثلة حتى يومنا هذا، لما وصلت له المجتمعات الإسلامية من إبداعات خلال قرون متعاقبة.

إن الاهتمام بالعمارة الإسلامية سوف يتيح نوعا من التواصل بين الماضي بأصالته والحاضر بتقنياته، إذ لا بد من التوفيق بين الثوابت والمعاصرة حتى لا تلهينا التوجهات

الحضارية عن تراثنا الأصيل، ولا بد من التوظيف الأمثل لهذا التراث في الحياة المعاصرة حتى لايصبح عبئاً على التنمية.

ويوجد عدد من العوامل التى تأثرت بها العمارة الإسلامية حتى أنه يصبح من المتعذر القول بأن هناك في العمارة الاسلامية اتجاها عربيا أو فارسيا أو هنديا أو تركيا، لأن الأمراء والحكام فى تلك العصور الإسلامية كانوا يلعبون دورا أساسياً فى هذا المجال.

كما كان لوحدة العقيدة الدينية تأثير كبير على مجمل التطور المعماري، ويمكن تلخيص الظروف والمؤثرات التى أثرت على العمارة الإسلامية في ما يلي:

١. فتوحات الإسلام في بلاد متحضرة شرقاً وغرباً واتساع نطاق الإمبراطورية الإسلامية من الهند إلى الأندلس وتأثر المسلمين بها.

٢. البواعث الدينية والنظم التشريعية والسياسية والاجتماعية التى أوجدها الإسلام.

٣. ظهور الطراز المعماري الأول فى سوريا، حيث أقام الأمويون دولتهم وتأثرهم بالعمارة البيزنطية فى إقامتها (الجامع الأموي ، قصر عنجر).

٤. فترة أحمد بن طولون وأساليب البناء فى عصر تأسيس الدولة الطولونية (جامع أحمد بن طولون).

٥. الاقتباس من فنون الأمم التى أصبحت تحت حكم الإسلام وصبغها بالروح الإسلامية بدلا من الحفاظ على صبغتها المحلية.

- **ونطرح هنا استفساراً أو سؤالاً مهما هو : لماذا الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية؟**

العمارة الإسلامية، شأنها شأن العمارة القوطية والباروكية وغيرها، جزء من التراث الإنساني العام، يعبر عن الهوية الإسلامية، ويشكل ملمحا متميزا من ملامح هذا التراث العالمي، يعطيه ويأخذ منه، ومن ثم يكون الثراء الخلاق والتنوع المثمر. ويصبح الحفاظ على هذا الجزء من التراث ـ العمارة الإسلامية ـ ليست مسؤولية الدول الإسلامية وحدها، وإنما هو مسؤولية إنسانية مشتركة لا تساهم فى الإبقاء على معالم الماضى كشاهد من شواهده العريقة وحسب، بل وكعنصر فاعل فى التطور الحضارى البشرى بشكل عام.

إن هذا التراث يعكس الهوية الحضارية للإنسان في ماضيه، وحاضره ومستقبله ومع استمرار الغزو الثقافي على تراثنا المعماري الإسلامي، والذي يعتبر أحد المخاطر التي يتعرض

لها هذا التراث، أصبح الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية هدفا أساسيا ينبغى أن يوضع ضمن أولويات الدول الإسلامية، وأن تعمل هذه الدول على حمايته والحفاظ عليه من خلال آلية دولية أو مشتركة على الأقل .

• إشكالية الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية ؟

تتعسر محاولات الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية في مواجهة الاحتياجات المدنية المعاصرة وموقعها في سلم الأوليات لكل نظام سياسي، وذلك عند احتساب الكلفة الاقتصادية والاجتماعية لمشروع الحفاظ على هذا التراث مقابل المشاريع التنموية الأساسية الأخرى في الدول العربية والإسلامية مثل(الصحة، البنى التحتية، التعليم، الإسكان) وبالتالي يجد المسؤولون أنفسهم أمام تساؤلات عدة منها :

- هل المهم هو الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية أم توفير مساكن أفضل؟ خدمات أفضل؟ .. هل نحافظ على هذا التراث أم نعمل على تطويره؟

- وعندما تتعارض احتياجات التطوير نحو الحداثة أو الحفاظ على تراث العمارة يصبح الاهتمام باحتياجات الحاضر أهم على حساب التراث، وعندها تبقى مشكلة الاختيار: على ماذا نحافظ وكيف؟

• مقومات الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية:

إن هذه المقومات تتحدد تبعا لحجم ونوع وشكل التراث المطلوب الحفاظ عليه وأهميته، ويمكن تصنيف هذه المقومات كما يلي:

١- الحفاظ على أنماط ونماذج من عناصر العمارة الإسلامية المحلية في المتاحف بعد ترميمها مثال (قصر الحير الغربي في متحف دمشق).

٢- الحفاظ على مناطق تراثية تمثل بيئة معمارية واحدة متكاملة مثال (مدينة القاهرة، دمشق ، الرباط ، أسطنبول).

٣- الحفاظ على " شكل الممر التراثي" في حال الربط بين منطقة وأخرى مثال (حي البستكية، الدرب الأحمر، خان الخليل).

٤ - الحفاظ على مجموعة المباني المعمارية التي تمثل نمطاً هندسيا متجانساً لإبراز قيمة تراثها المعمارى مثل (الجامع الأموي، المسجد الأقصى، آيا صوفيا، تاج محل).

- **طرق وأساليب الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية:**

تختلف أساليب وطرق الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية من قطر إلى آخر في الوطن العربي والإسلامي، وذلك حسب الحاجة لإعادة الاستخدام، وتتضمن هذه الأساليب والطرق ما يلى:

١. الترميم:

ترميم المباني التراثية وإعادتها إلى الحالة التي كانت عليها في الماضي.

٢. إعادة الإحياء:

وتتعلق هذه العملية بالمناطق التراثية ، وذلك بإضافة بعض الأنشطة والمرافق لهذه المناطق وتجديد بعضها محاولة لإحياء المنطقة ، بغية الارتقاء اجتماعيا واقتصاديا بها ، ومواكبة متطلبات العصر الحديث.

٣. إعادة الاستخدام:

ويتضمن إعادة استخدام المبنى في نفس الغرض الذي أنشئ من أجله، أو استخدامه في غرض جديد حسب:

أ - قابلية المبنى للتطوير.

ب - الجدوى الاقتصادية لتطوير المبنى ، والمنفعة التي يمكن أن يلعب هذا المبنى بعد تطويره دوراً في جلبها.

التوصيات والاقتراحات:

إن تراث العمارة الإسلامية يتأثر بالتغيرات المحيطة به على مر التاريخ، ومن هذه الزاوية يجب توفير الحماية المناسبة له، والحفاظ عليه للأجيال القادمة، ونورد بهذا الخصوص بعض الملاحظات:

- وضع النظم والقوانين والتشريعات المنظمة للحفاظ على تراث العمارةالإسلامية وتفعيل دور اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي.
- إنشاء مركز للحفاظ على تراث العمارة الإسلامية في الدول العربية والإسلامية يتبع وزراء الثقافة أو المنظمات العربية مثل منظمة المدن العربية، الأليسكو، الأسيسكو.

- وضع نظام متكامل للحفاظ على تراث العمارة الإسلامية بحيث لا تكون القرارات منفردة، بل قرارات إدارية ذات صفة قانونية تتبع وزارة الثقافة في الدول الإسلامية.

- القضاء على مصادر التلوث البيئي التي تسبب تآكل البناء في المناطق التراثية.

- التوعية بالتراث وأهمية الحفاظ عليه من خلال الإعلام، وتنمية الوعي الجماهيري بأهمية التراث والمحافظة عليها بدءاً من المناهج الدراسية بالمدارس.

- دراسة الأوضاع الاجتماعية بالمناطق الأثرية، وتأثيرها على المناطق التراثية وإيجاد حلول إنسانية مناسبة للتعامل مع تلك الأوضاع، لما لها من تأثير قوي ومباشر على المناطق التراثية.

الخاتمة:

إن العمارة الإسلامية كانت دائما هى الصورة الصادقة والمعبرة عن حضارة الإنسان المسلم وتطوره. سارت معه فى تطور هادئ رزين لا يفارقها طابعها المتميز، فإلى جانب الوجود المادى المستمد من مواد البناء وأسلوب الإنشاء وطرقه المختلفة نجد هناك الحس الفنى من خلال الزخارف (الهندسية والنباتية) والخط العربي الذى استخدم بدل الصور والتماثيل. وتم توظيفه لهذا الغرض فى العمارة الاسلامية. ومن هنا نرى إن مسؤولية الحفاظ على تراث العمارة الإسلامية في الدول العربية والإسلامية وإحيائه ونقله للأجيال تقع - بالدرجة الأولى - على عاتق كافة الدول الإسلامية من خلال آلية دولية ، باعتياره جزءا من التراث المعمارى العالمى، الأمر الذى يتطلب تضافر الجهود في الحفاظ على هذا التراث، ووضع أفضل طرق وسبل التعاون لحمايته من خلال شبكة من المهتمين والمعنيين للمساهمة في توفير الدعم المادي والتقني والفني لصيانة وحفظ تراث العمارة الإسلامية واستثماره بما لا يتعارض مع قيمته وأصالته.

المراجــع

١- إبراهيم عبد الباقي، المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية - مركزالدراسات التخطيطية والمعمارية - القاهرة - ١٩٨٦.

٢- الخليفي، محمد جاسم، العمارة التقليدية في قطر - إدارة السياحة والآثار - الدوحة - ١٩٩٠م.

٣-الدولاتلي، عبد العزيز، المدن العربية التقليدية بين الأصالة والمعاصرة - مجلد الآثار الإسلامية في الوطن العربي - تونس ١٩٨٥م.

٤- مجلد ندوة الحفاظ على التراث العمراني المتميز - أكتوبر ١٩٩٤م - الدوحة.

٥- مجلد ندوة الحفاظ على التراث العمراني في دولة الإمارات - يونيو ١٩٩٥م - دبي - الإمارات العربية المتحدة.

٦- مؤتمر الحفاظ عاى التراث الحضاري الإسلامي فى المدن - توصيات الندوة -اسطنبول - تركيا ، ٢٢ـ ٢٦ إبريل ١٩٨٩٠م .

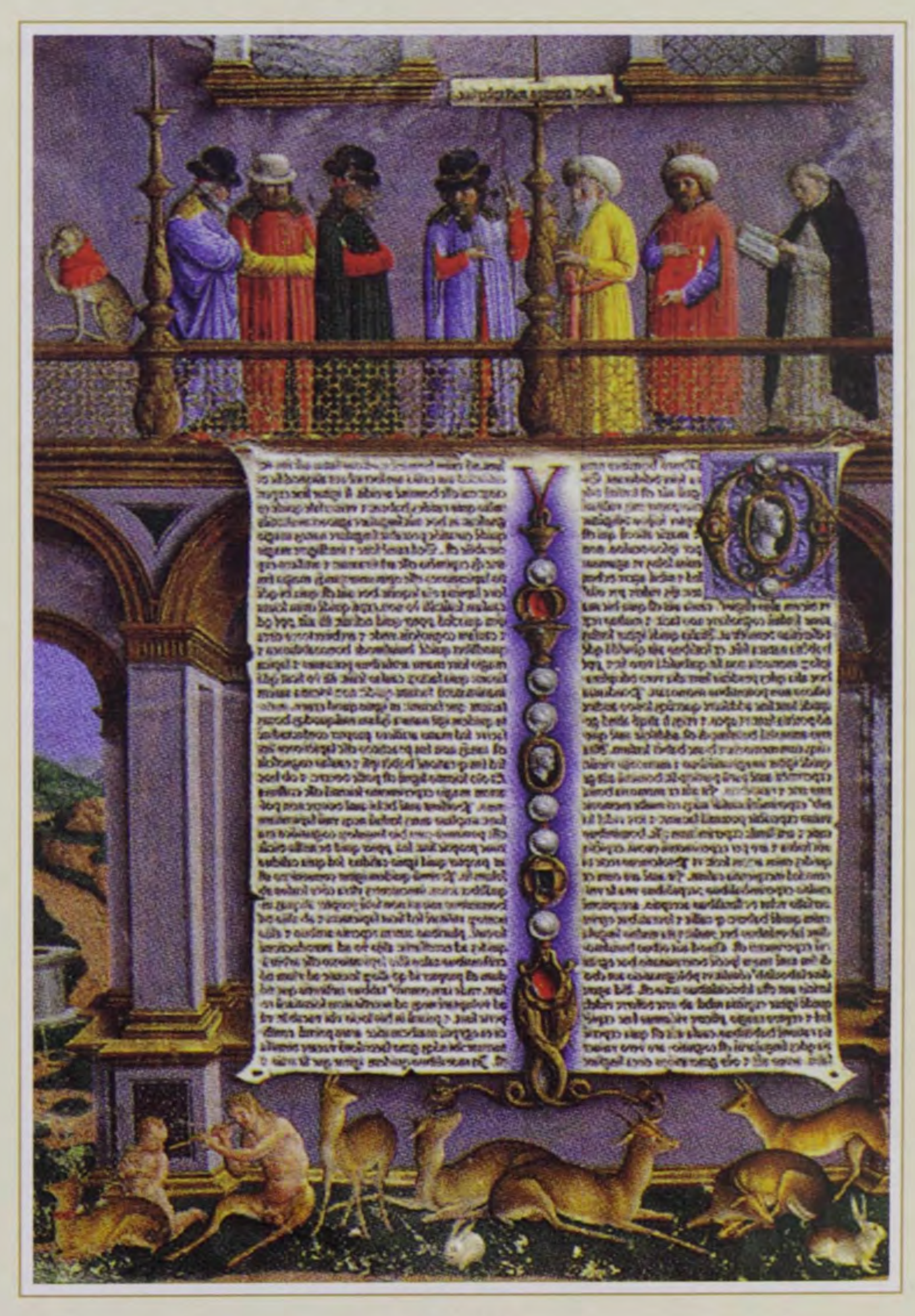
صـــور الأعمـــال الفنيـــة



شكل (١)



شكل (٢)



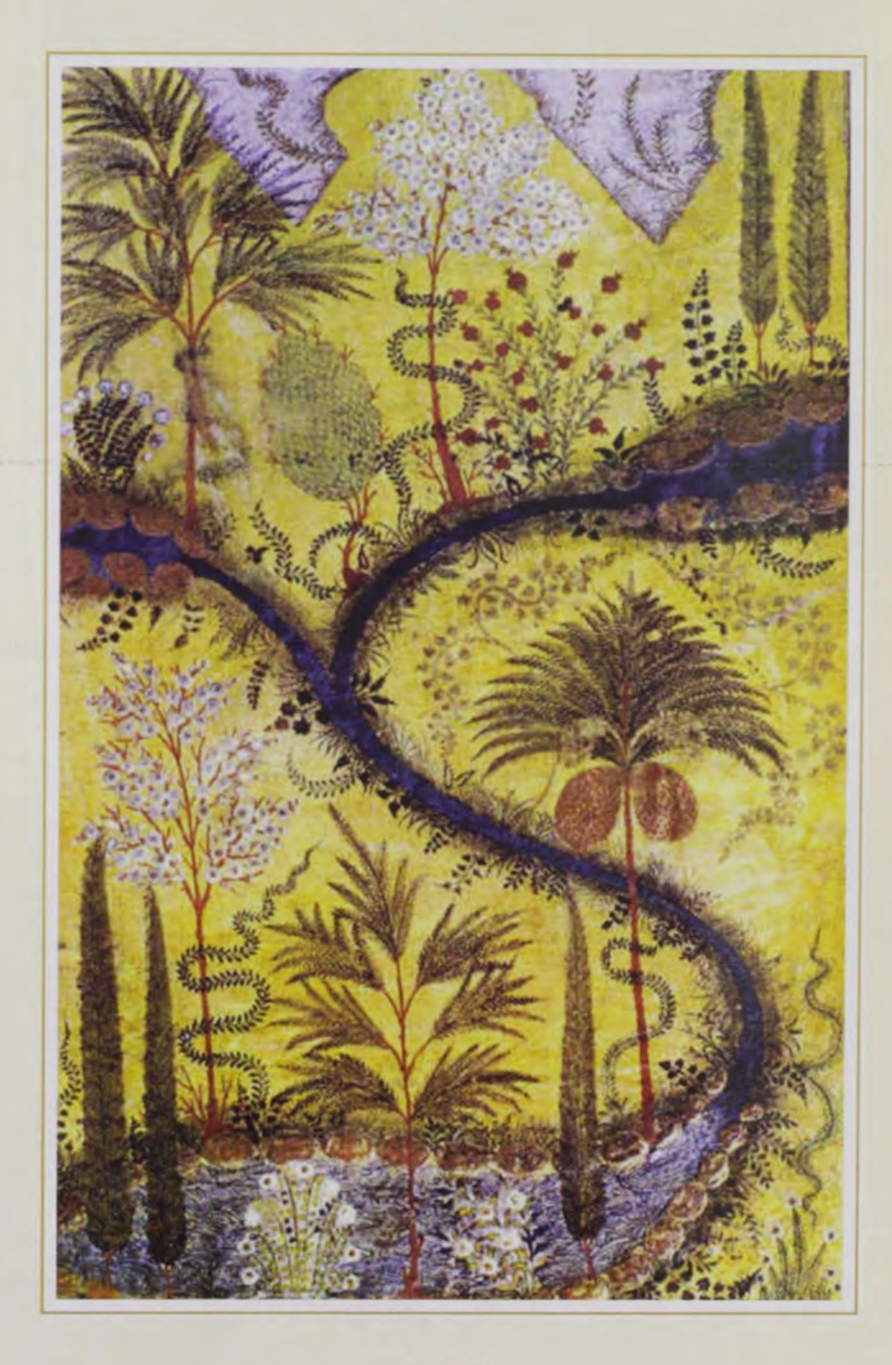
شكل (٣)



شكل(٤)

منمنمة من مخطوط مقامات الحريري رسمها الواسطى

فى سنة ٦٣٤ هـ ، ١٢٣٧



شكل(٥)
منظر طبيعي من مخطوط الأشعار الفارسية



شكل (٦)

منمنة من مخطوط الشاهنامة للفردوسي من المدرسة التركية مؤرخة ١٥٤٥م.



شكل (٧)

منمنة من المدرسة الهندية المغولية حوالي سنة ١٥٧٠م



شكل(٨)

هوماي وهمايون في الحديقة، هيرات ١٤٤٠م. تمثل احتفالية رائعة لجميع عناصر الطبيعة تشارك في هذا المشهد فنجد الجبال والأنهار والأرض والحيوانات والطيور والنباتات الرفيعة والأشجاروالسموات والنجوم والقمر . فهى حديقة غناء وارفة وحتى الرقش والكتابات فيها مثلت برقة بالغة كأنها جزء من هذه الشبكة الرقيقة من النباتات والزهور ، و يقوم بناء المكان في هذه المنمنمة على وشى رقيق لعناصرها المكونة من الزهور والنباتات والأشجار يوحى برفة العناصر وتحررها من مادتها الدنيوية حتى الشخصيات قد نسجت ملابسها بحس شرقى غنائي واضح فبدت كجزءمن نسيج دقيق وبدى المكان وكأنه قد تخلص من طبيعته المادية وتحول إلى حلم بروضة من رياض الجنة.



شكل (٩)

مشهد مصور من منمنمة فارسية، يوضح لنا هذا المشهد استخدام الفنان للخطوط والمساحات المائلة لتحقيق العمق المكانى ، فيصور المنظر الطبيعي بصور جديدة تستخدم فيها، طبيعة الأرض، الأنهار، الأشجار، الطيور، والأشخاص، وجميع العناصر المصورة فى المنمنمة طبقا لقدرات الفنان في استخدام الميل كوسيلة لتحقيق العمق فى تصويره للمكان و هو من خلال ذلك يصور العمق كفكرة في عالم جديد عن طريق صف الأشياء متراصة مائلة. فالخطوط المائلة قادرة على إلغاء الحدود المساحية. وهذه الاستمرارية في المساحة تعطي للمتلقي انطباعاً خاصاً " لمنظر طبيعي في حالة حركة " حيث يمكنه أن يتدخل في العمل و أن يكون له دورا إيجابيا في كل أنحاء المنظر من اليمين إلى الشمال ، و من أسفل إلى أعلى، وأن يختار زاوية النظر التي يريد متابعة العمل من خلالها. مما نشأ عنه إحساساً بالمدى البعيد عن طريق الإحساس المكانى المتدرج الذي تتكون من خلاله فكرة المساحة . كما يظهر في العمل زاوية الرؤية اليابانية التي تصور العناصر من أعلى و بشكل جانبي، وقد استفاد الفنانون المسلمون من تلك القيمة التي توافقت مع اتجاهاتهم التي تميل إلى التعامل مع المسطح الذي يقدم فكرة العمق بعيدا عن الاتجاه الغربى في التصوير الآخذ بفكرة المنظورالعلمى.



شكل (١٠)

شخوص في الواحة من مخطوط نظامي، شيراز ١٤٧٦م. يوضح الشكل طريقة التقطيع الرأسي للفراغ فى تصوير المكان، حيث اعتمد هذا الشكل على تقطيع الفراغ رأسياً بمجموعة من أشجار النخيل التى اتخذت مواقع مختلفة فى الشكل تقدماً وارتداداً دون أن يتضاءل طولها أوحجمها كلما اتجهنا لعمق الشكل، بل إنها انتظمت لتحصر بينها مساحة الأرض التى اتخذت أشكال تلية صغيرة موزع عليها نباتات داكنة اللون انتشرت بطريقة عفوية لكنها منتظمة الإيقاع، بينما تكثفت رؤوس تلك الأشجار أعلى الشكل بصورة مجمعة مما يعطى مساحة نابضة بوشى رقيق لأوراق النخيل الذى روعى فيه أن يشف برقة بالغة المناطق الفاتحة عند مروره بها. وفى المنتصف يجلس الشخصان الرئيسان فى العمل بينما تتراجع الشخصية الثالثة أعلى يسار العمل مرتدية لون أصفر بهيج يكرره الفنان بحساسية تصويرية واضحة فى ثمار الشجر المتدلية ، ونلاحظ اصطفاف مجموعة من الحيوانات التى اتخذت مظهراً أليفاً فى مقدمة العمل واتجهت رؤوسها لأعلى لتوجه العين نحو منتصف العمل . ونلاحظ اختراق مجرى مائى داكن اللون للصورة من أسفل إلى أعلى متجهاً يمين الصورة ليؤكد استخدام زاوية الرؤية المرتفعة فى تصوير المكان ، ونلاحظ ذكاء الفنان فى اختياره لشجرة وحيدة يلونها باللون الأسود فتمنع هروب العين خارج المشهد المصور عند متابعتها لمسار المجرى المائي.



شكل (١١)

أوتشيللو ، معركة سان رومانو،١٤٥٧م



شكل (١٢)

بييرو ديللا فرانشسكا العذراء واللؤلؤة ١٤٧٢م

تكشف هذه اللوحة بوضوح أن اهتمام الفنان كان منصبا على تصوير العالم ذى الأبعاد الثلاثة والدليل على هذا أنه لا توجد فى التقاليد القديمة أية رواية عن مريم العذراء مع اللؤلؤة ، أو فى أية صورة أخرى مشابهة لهذه الصورة . وهو يصور اللؤلؤة على شكل بيضة، ومريم العذراء تقف فى فجوة بجدار على شكل (اهليلجى) ، بحيث يتضح أن مشكلة الفنان هى أن يرسم شكلا بيضاويا على قطع ناقص (قطع اهليلجى) أى مشكلة المنظور تجاه البروز وليس مشكلة الحدث الدينى.



شكل (١٣)

جان فان أيك ، تقديس الحمل ، ١٤٣٢م.

الشكل يوضح أسلوب الفلاندرز الخاص فى تصوير المنظر عن طريق ترتيب الأشكال فى مجموعات على مسافات مختلفة فى حيز خيالي.



شكل (١٤)

بيتر بروجيل ، الشتاء وعودة الصيادين ، ١٥٦٥م

تمثل اللوحة منظرا طبيعيا متسعاً مقسما تقسيما دقيقا إلى أقسام أصغر من مزارع، وحقول، وطرقات، وبرك يكسوها الجليد، ومجموعات من الاشجار والاشخاص بعيدة وقريبة. وقد قسمت اللوحة إلى قسمين تقريباً من خلال هذا الخط المحورى المائل الذى يقسم اللوحة لمثلثين كبيرين ويفصل بين المسطح الذى يقف عليه الصيادون وبين المسطح الأخر الذى ينحدر فجأة لأعماق سحيقة حافلة بالامتدادت والعناصر مختلفة الأبعاد



شكل (١٥)
تصوير للفنان محمود عبدالله، مصر



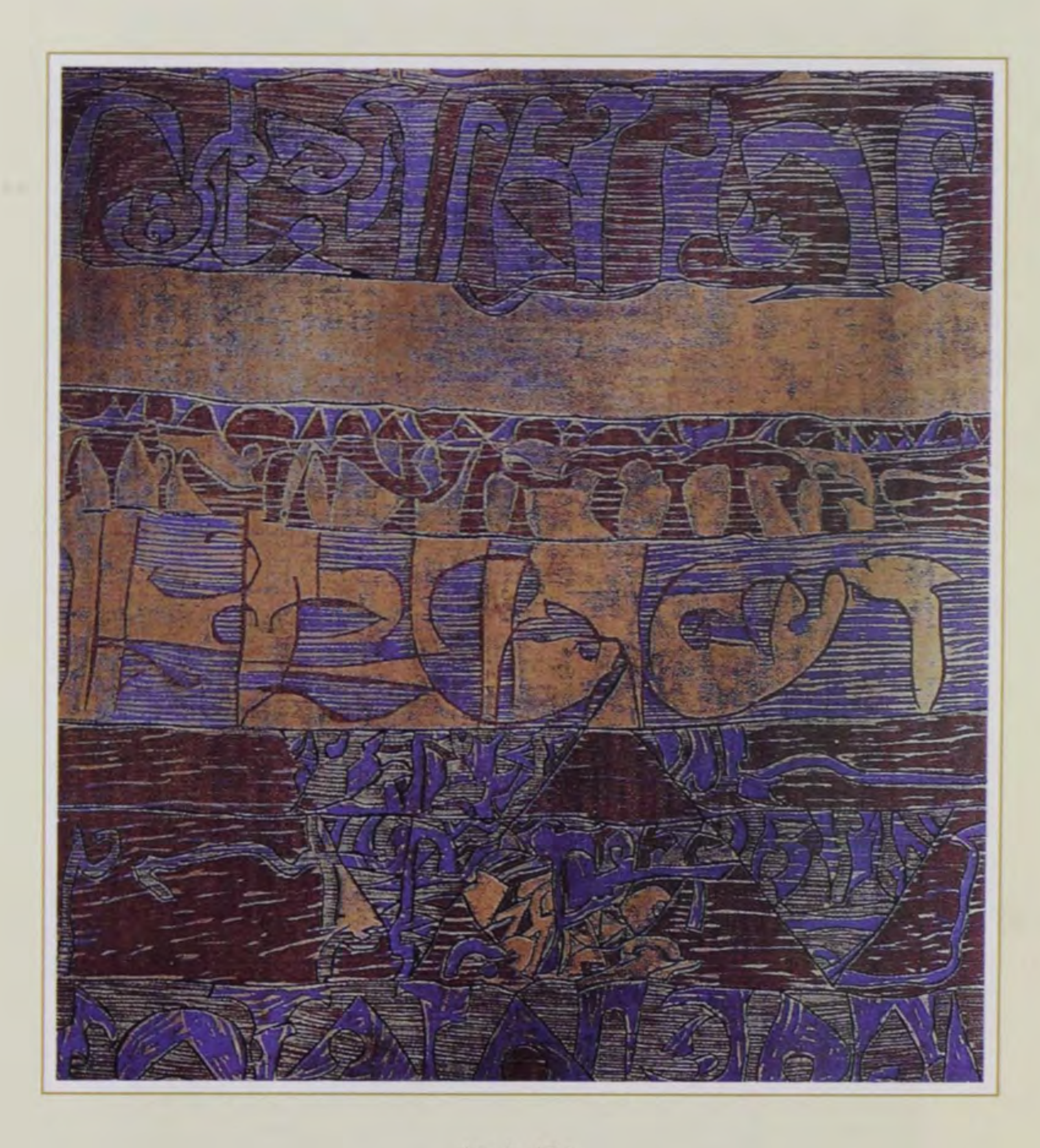
شكل (١٦)

تصوير للفنان عمر النجدي، مصر



شكل (١٧)

تصوير للفنان أحمد مصطفى، مصر



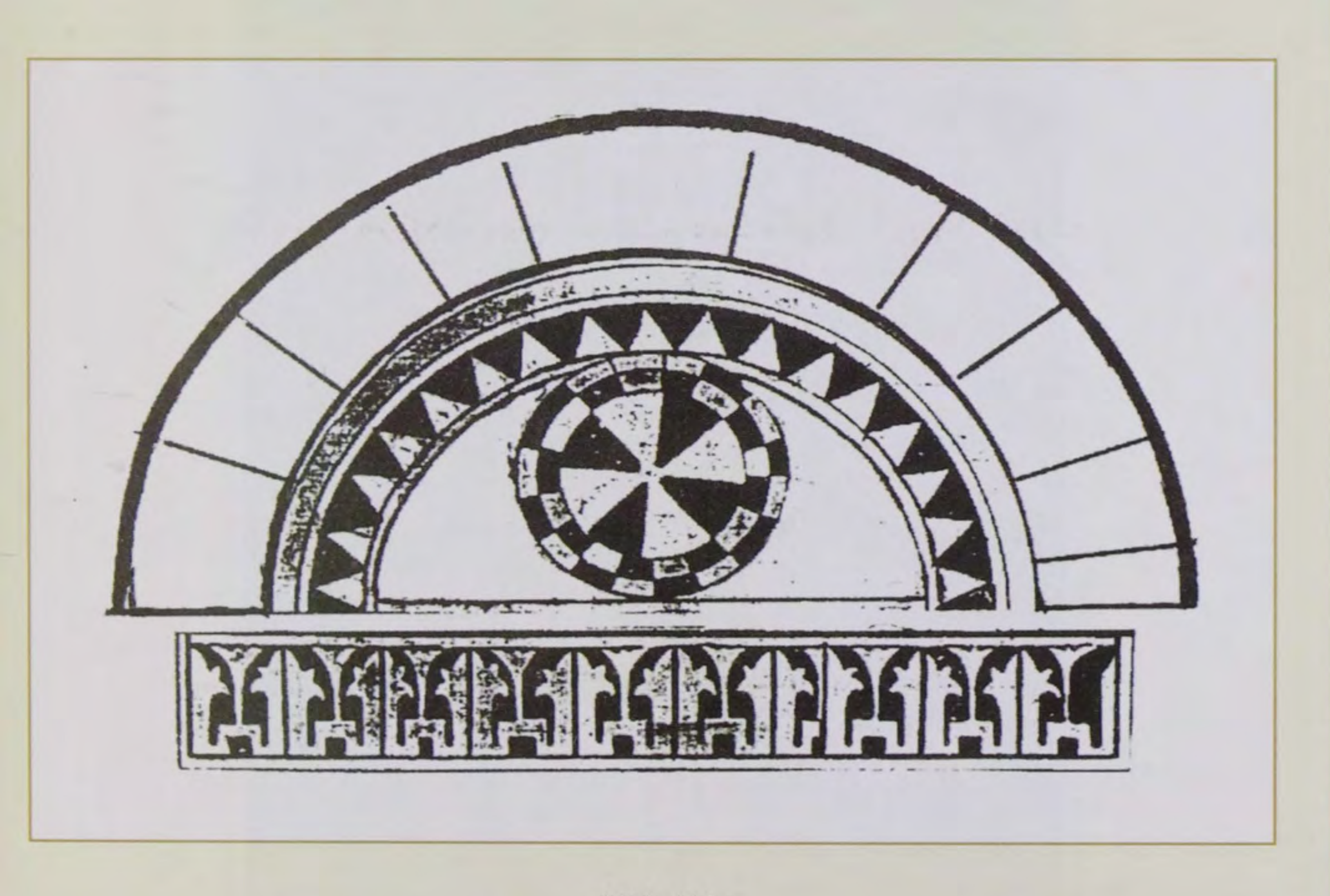
شكل (١٨)
حفر على خشب للفنان حسين الجبالي، مصر



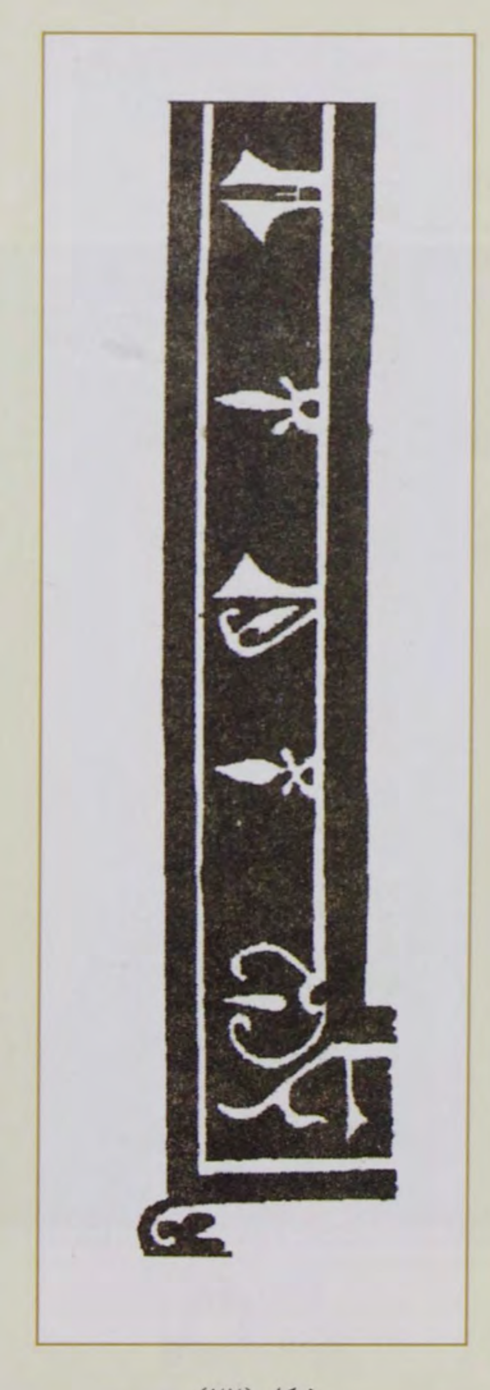
شكل (١٩)



شكل (٢٠)

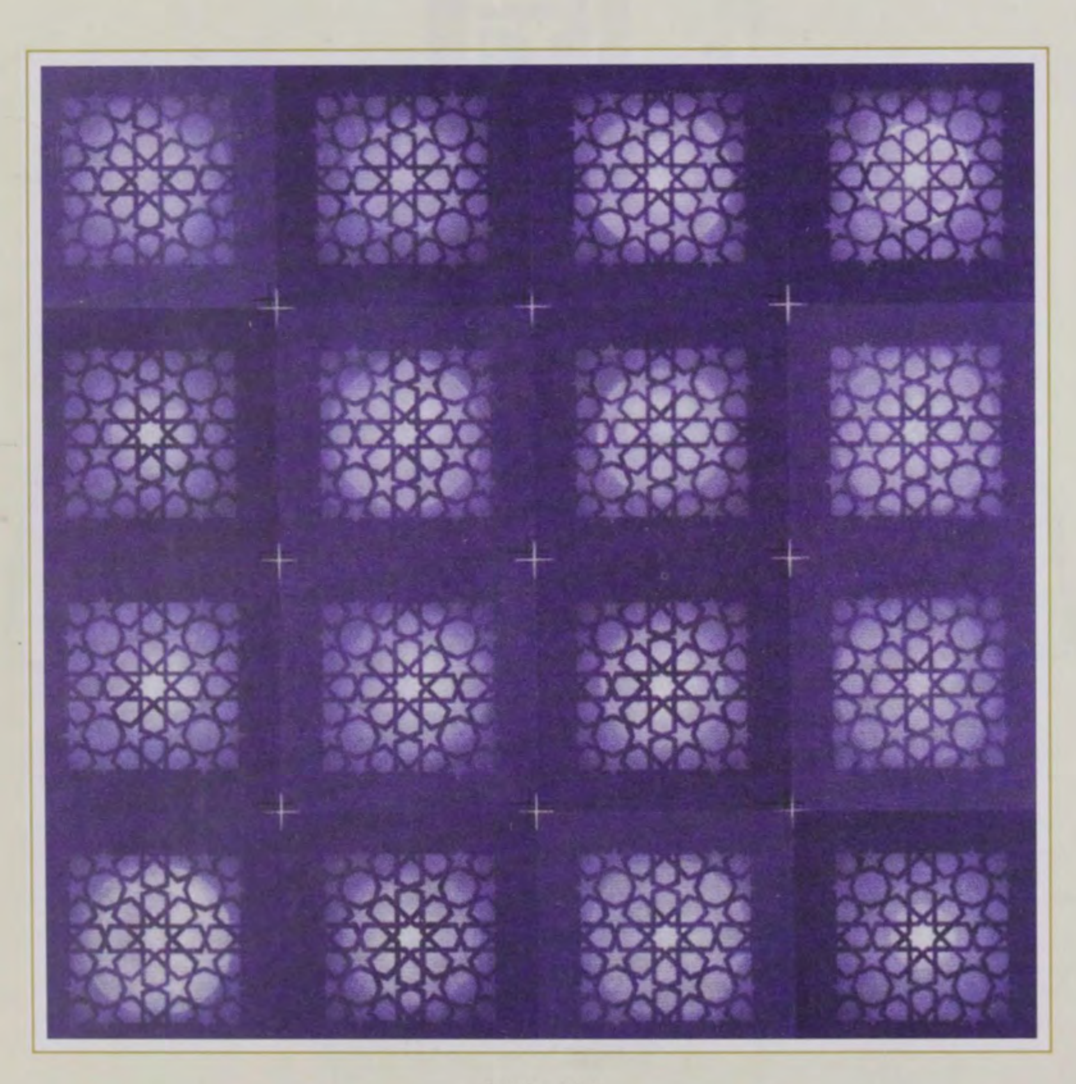


شكل (٢١)
تطعيم زخرفي وتقليد للخط الكوفي على باب كنيسة بيير في مدينة ريد في فرنسا

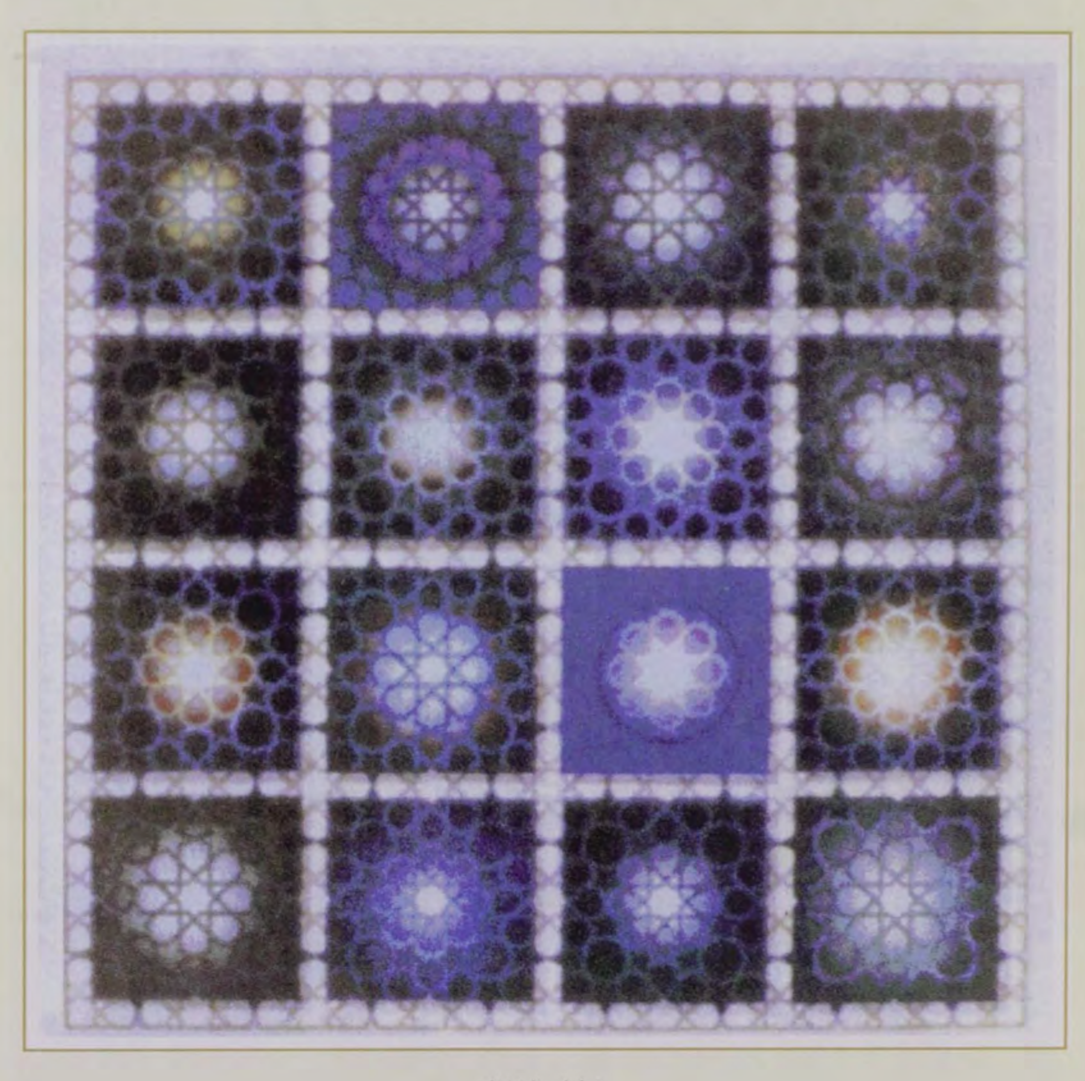


شكل (٢٢)

"الملك لله" جملة منقوشة بالخط الكوفي على باب كاتيدرائية اليوي في أواسط فرنسا



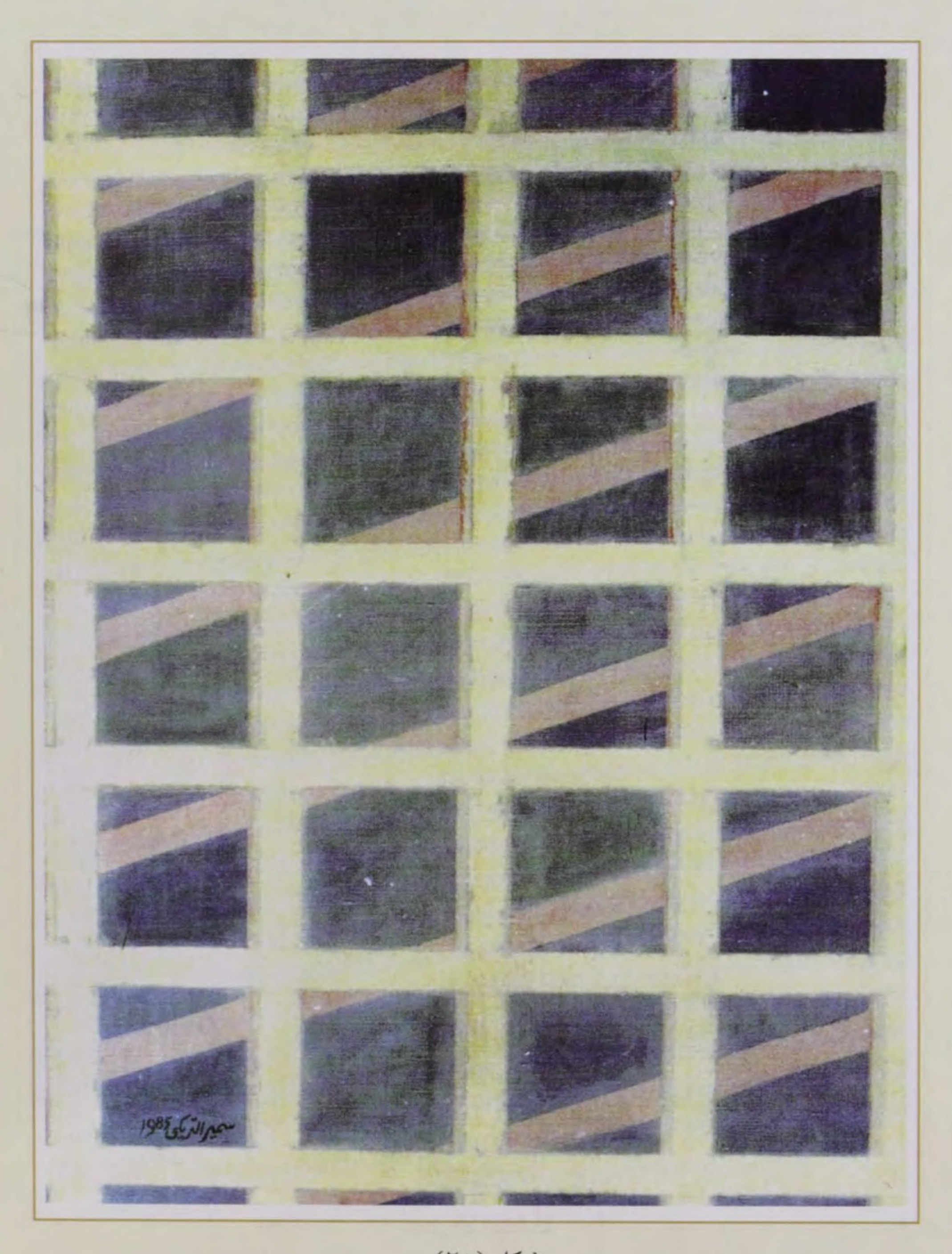
شكل (٢٣)
لطفي الأرناؤوط
(تموّج) ألوان زيتية على خشب-١٠٩سم109_سم-١٩٨٤م



شكل (٢٤)

لطفي الأرناؤوط

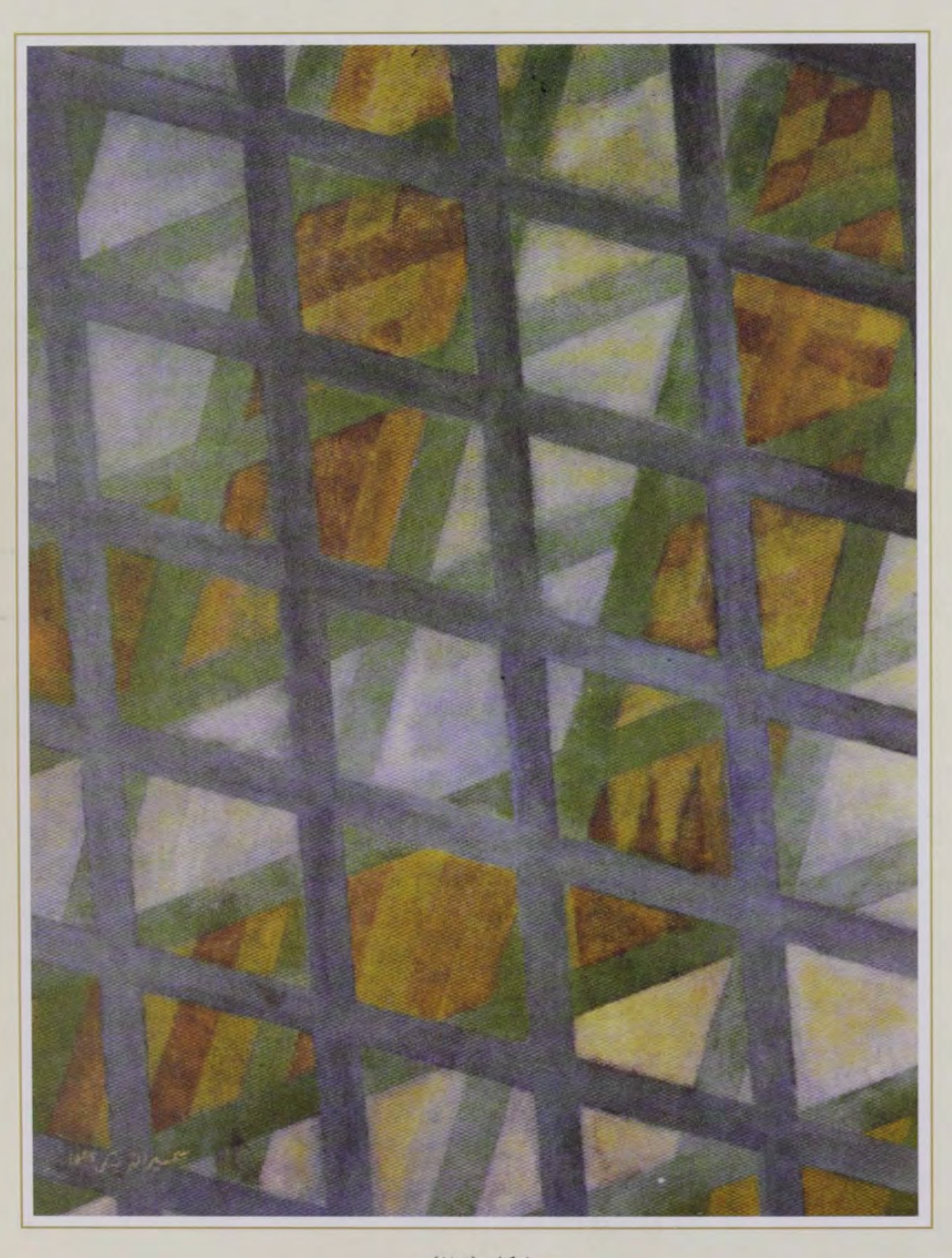
(بدون عنوان) - زيت على قماش - ١٠٠سم100_سم-١٩٨١م



شكل (٢٥)
سمير التريكي
متعدد الأضلاع - زيت على قماش - ٧٣سم54_سم-١٩٨٥م



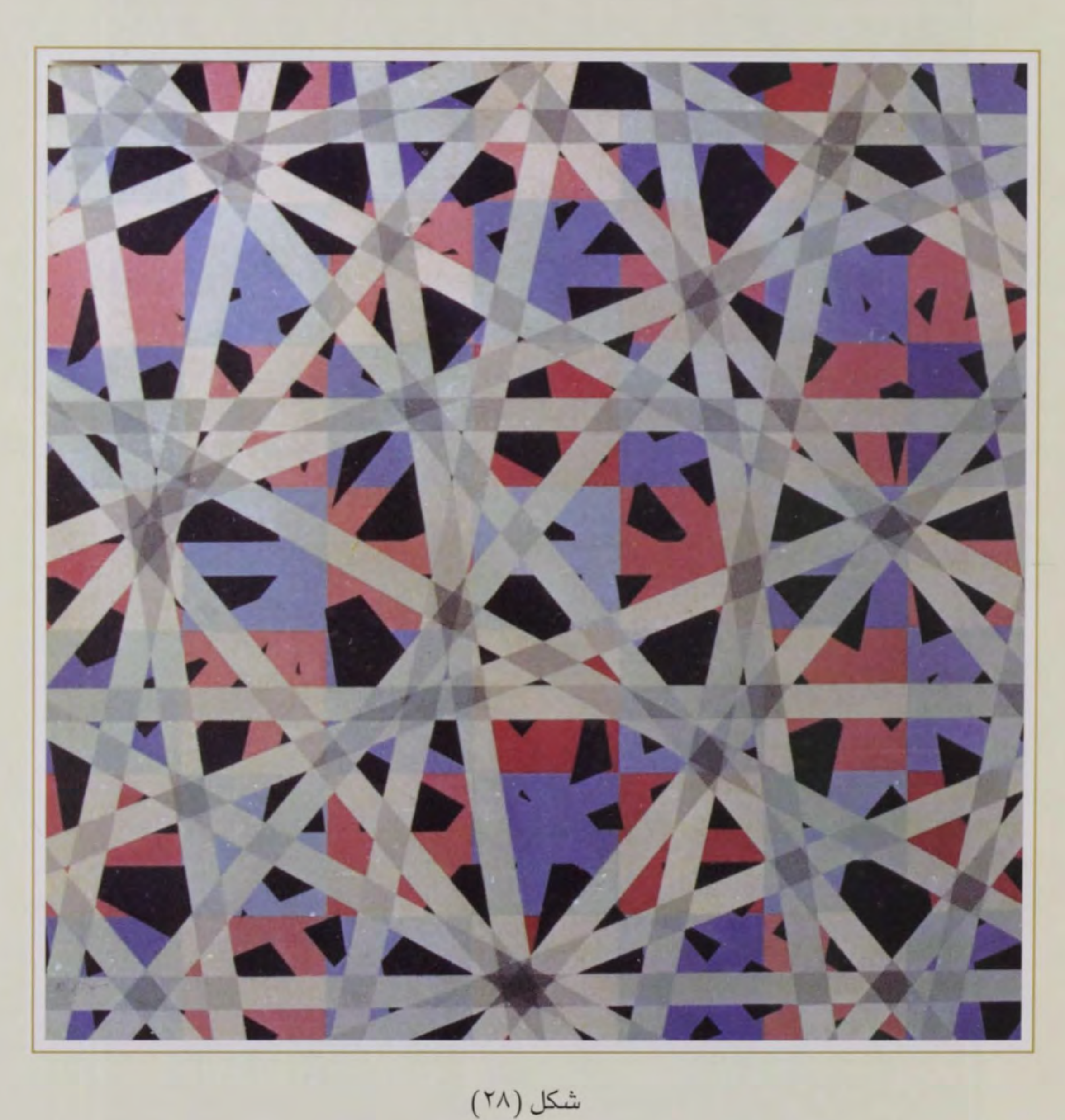
شكل (٢٦)
سمير التريكي
زيت على قماش - ٧٣سم_ ٥٤سم-١٩٨١م



شكل (٢٧)

سمير التريكي

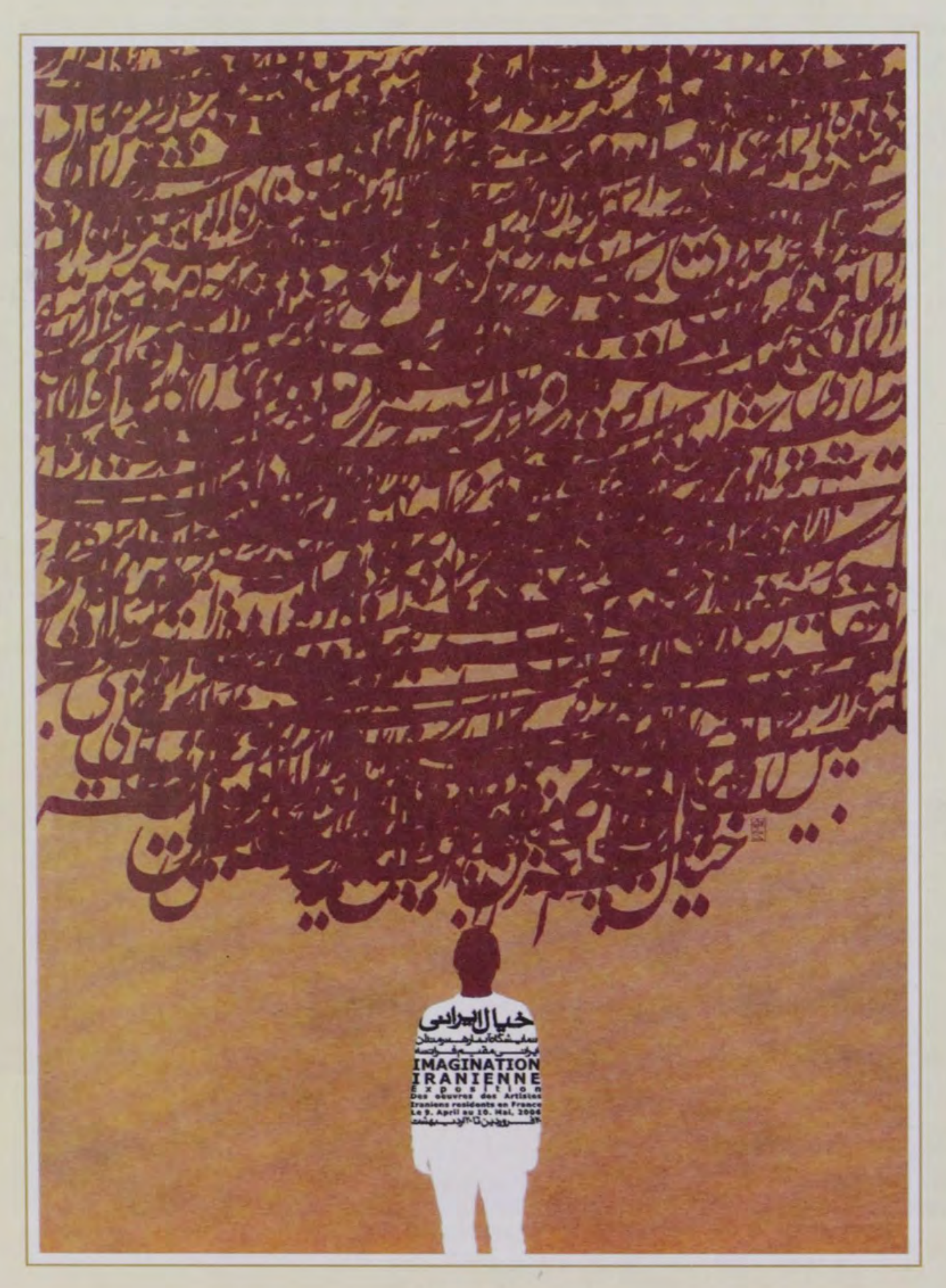
زيت على قماش - ٧٣سم_ ٥٤سم-١٩٨٥م



شكل (٢٨)

سمير التريكي

(مربعات متحركة)- زيت على قماش - ١٠٠سم_ ١٠٠سم-١٩٨٩م



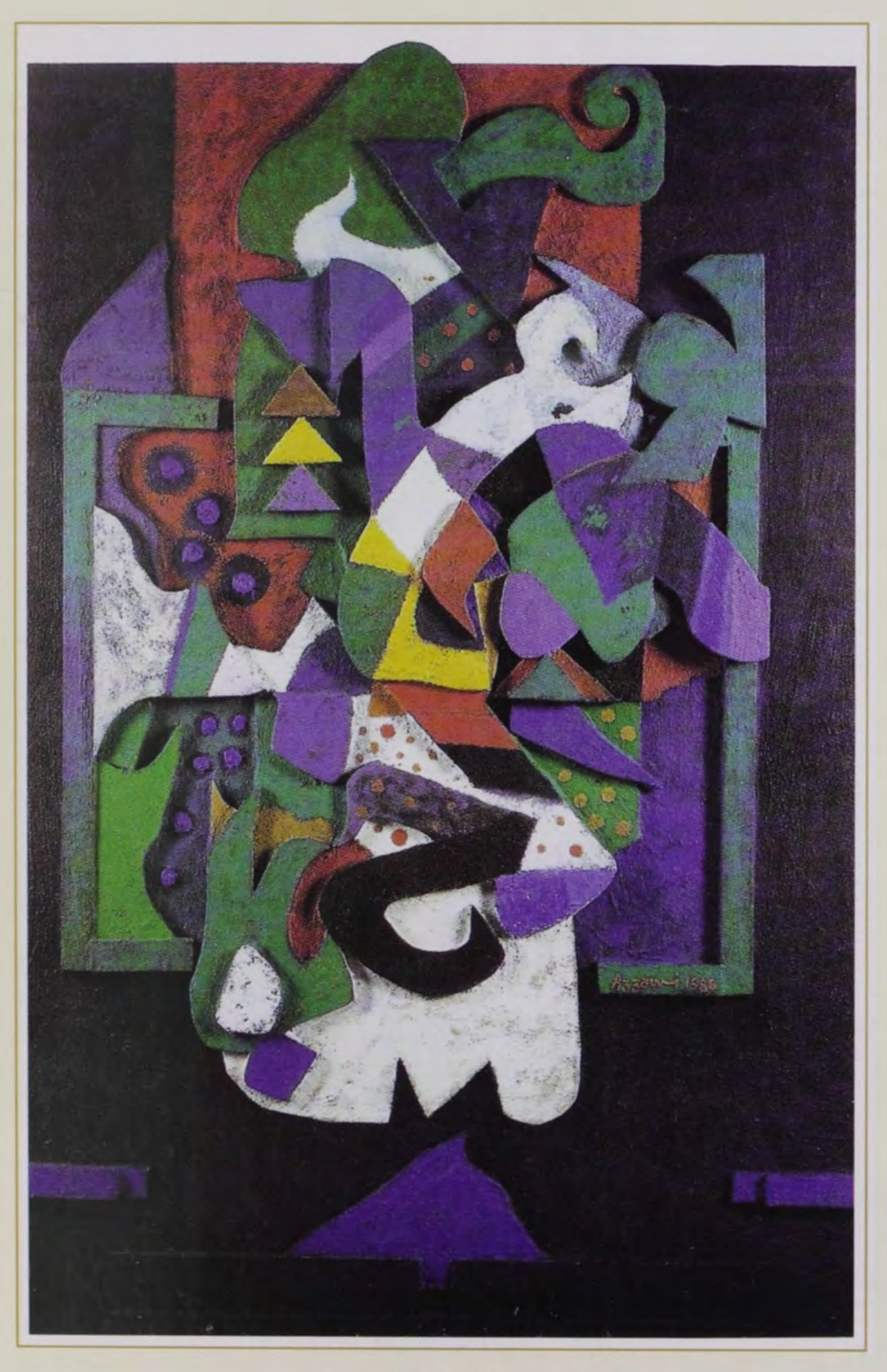
شكل (٢٩)
رضا عابديني



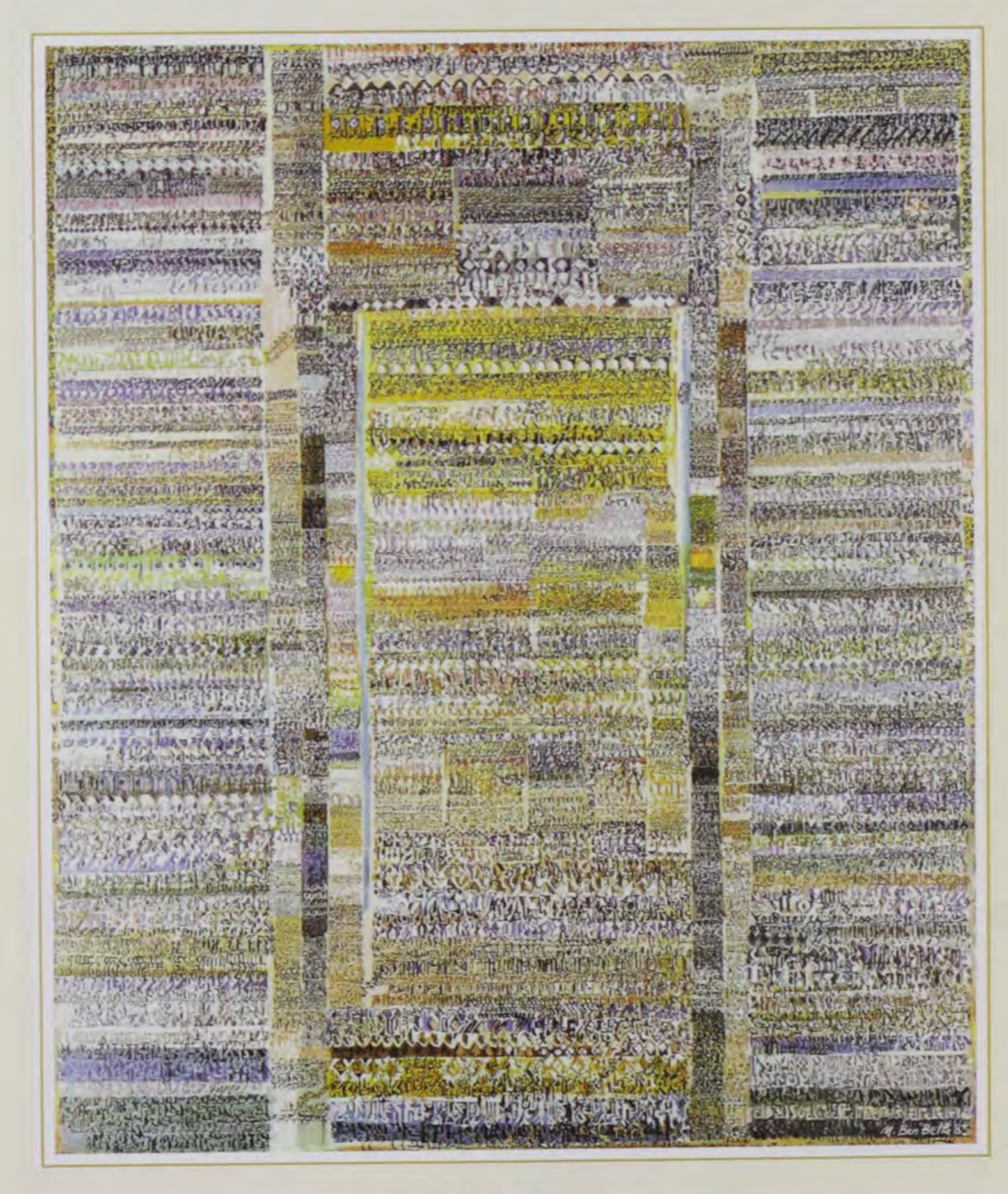
شكل (٣٠)
الصكار



شكل (٣١)
حكيم الغزالي



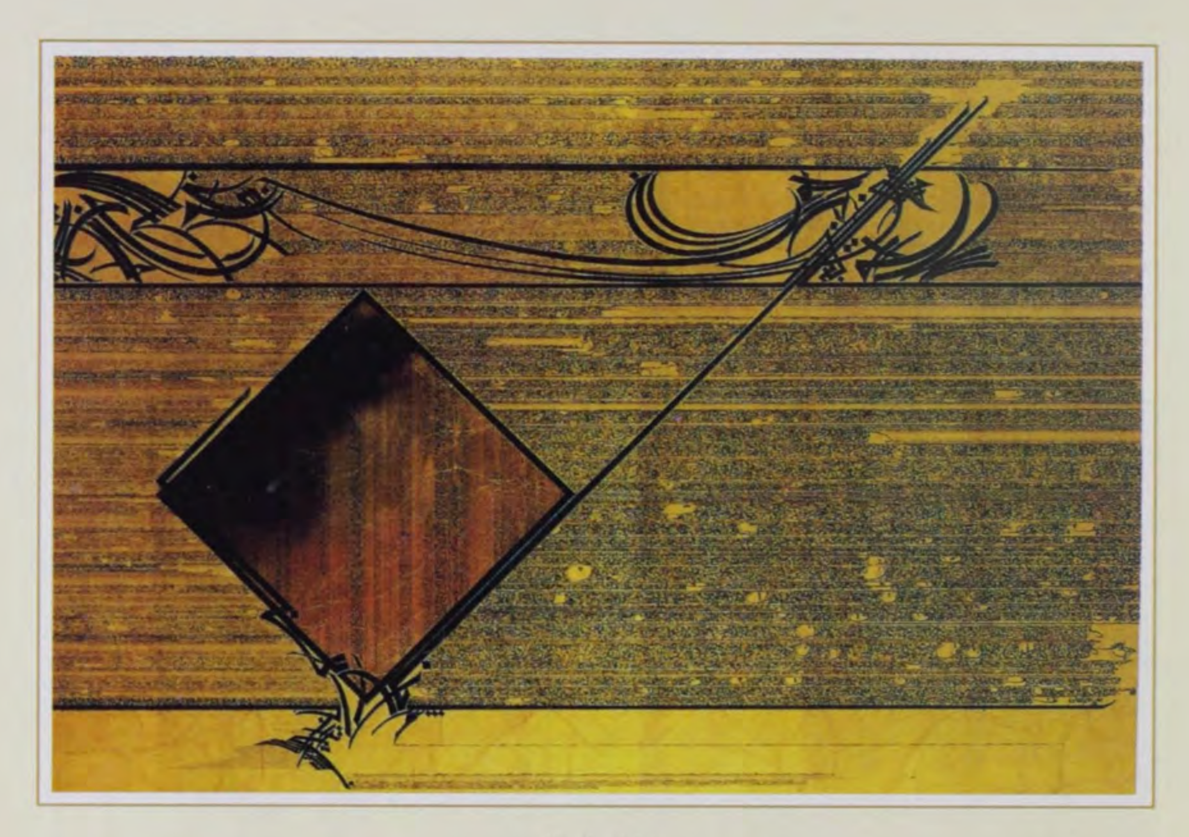
شكل (٣٢)
ضياء العزاوي



شكل (٣٣)
محجوب بن بيلا



شكل (٣٤)
مديحة عمر



شكل (٣٥)
نجا المهداوي



شكل (٣٦)
إيتيل عدنان



شكل (٣٧)
شاكر حسن آل سعيد



شكل (٣٨)
نعيمة الشيشيني
من مجموعة الوجد - زيت على قماش



شكل (٣٩)

نعيمة الشيشيني

من مجموعة الوجد - زيت على قماش



شكل (٤٠)

لوحة للفنان المصري حامد ندا - بعنوان (ديناميكية وحماها الغزلان) منفذه عام ١٩٧١
ويبدو من خلالها قدرة الفنان على دمج الكلمات المكتوبة ضمن نسيج اللوحة



شكل (٤١)

أعمال الفنان يوسف سيدة أحد رواد الجيل الثاني في الحركة التشكيلية المصرية
الحديثة وأحد رواد التعاطي مع جماليات الحرف



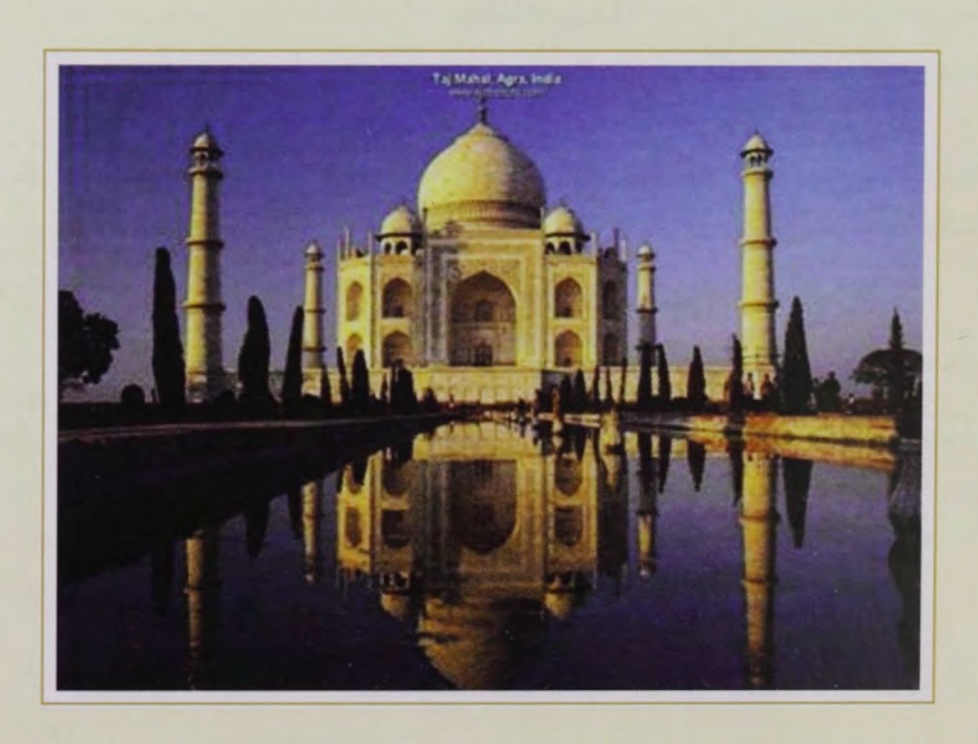
(شكل ٤٢)
الجامع الأزهر الشريف بالقاهرة



(شكل ٤٣)
الجامع الأموي بدمشق



(شكل ٤٤)
قبة الصخرة بالقدس الشريف



(شكل ٤٥)
تاج محل بالهند

المحتــويات

المحور الأول
إعادة تأويل الاستشراق

المحور الثاني
الفنون الإسلامية بين الإستلهام وانتحال الآخر

المحور الثالث
تفاوت الرؤى: صنيعة ذاتية أم بحث في الهوية

المحور الرابع
الفنون الإسلامية في زمن العولمة

المحور الخامس
فنون الشرق والغرب: هل هي بمثابة صراع حضارات أم حوار ثقافات

المحور السادس
الحروفية بين الماضي والمستقبل

المحور السابع
التراوح بين لغة الحرف وروح الشكل. بحث في النتائج

المحور الثامن
الحروفية واستثمار المخزون الروحي للشكل الفني

المحور التاسع
الحروفية واستعادة الذاكرة المنسية

المحور العاشر
العمارة الإسلامية والتاريخ



مطابع الدوحة الحديثة المحدودة
ص.ب ١٤٥ - الدوحة - قطر - تليفون: ٤٨٠٣٤٠٤





P.O.Box: 23700 - Doha - Qatar - E-Mail: qatarvisual3@hotmail.com